

حَدِيثُ الشَّهِرِ

كله عن المسرح

فن التمثيل معرّة ، وشباب من الممثلين بينهم عدد كبير لم ير فنّ جورج أبيض ، ولم يقع تحت تأثيره ، وإنما جاء يكرّم المسرح والتمثيل في شخص الفنان الراحل .

وطوال سير الجنازة لم أنقطع عن التفكير في الطريقة التي قدمتني بها الحوادث إلى فن جورج أبيض . عرفته صوتاً أول ما عرفته . ولن تستطيع الأجيال القادمة أن تعرفه إلا صوتاً وصورة ، وذكراً في كتاب . أما كانت الصورة تكمل ، وتزداد تفاصيلها لو أننا احتفظنا بمزيد من تسجيلاته وصوره ، وآثاره الشخصية ؟ بل أما كانت صورة المسرح في حوالي نصف قرن تكون أكل وأدق لو أننا جمعنا كل الآثار الشخصية لفنانينا المسرحيين ووضعناها في متحف ، مرتبة ومبوية ومشروحة ، بحيث يدخل المتفرج هذا المتحف ، فيلمّ في غضون ساعة أو نحوها ، بالخبط الرئيسية لتطور المسرح عندنا ، عن طريق معروضات من المسرحيات والملابس ، ورقاع الدعوات ، والبرامج وغير ذلك مما تخلفه لنا الجيل بعد الجيل من المسرحيين ؟

مولد مسرح جديد

وهبت من أيام أشهد عملية تحويل سينما حديقة الأوبركية إلى مسرح صيفي ، كان العمال يعملون بنشاط على ضوء مصابيح الكيروسين ، ليتم افتتاح المسرح في أول الشهر الحالى . وكان المكان في فوضى شاملة ، المحيطان غير مطليه ، وقطع الخشب - القديم والجديد - متناثرة هنا وهناك . وغرف الممثلين والممثلات مظلمة ، لاندخلها إلا إذا سبقتنا أعواد الكبريت ..

وطار في الخيال إلى ما يكون من أمر هذا المسرح :

حديث الشهر في هذه المرة كله عن المسرح . وليس الذنب في هذا ذنبى ، وإنما هو ذنب الحوادث التي تتحرك الآن في هذا الاتجاه .

أَمْ ترى هو وهمّ يستبدّ في ، فيجعلنى أرى المسرح حيناً ووجهت نظرى ، وصرحت فكرى ؟ !

لم يكن وهماً - مع الأسف - أن الممثل العربى الكبير جورج أبيض مات في الشهر الماضى . مات وهو يعنى لو أن ساقية الكليتين استطاعت أن تحملاه مرة أخرى وتمكّنه من أن يعطى خشية الأوبرا ولو للمرة الأخيرة .

كان أول ما قدمنى لفن جورج أبيض تسجيل لجزء من أحد أدواره الخالدة ، هو دور ماكبث ، في ترجمة مطران القوية التأثير . استمعت إلى هذا التسجيل على اسطوانة كانت محطة الإذاعة تذيعها في الثلاثينات ، وأنا بعدُ يافع سهل الانطباع ، فأعجبت بالدور ، وبالآداء ، وبالكلمات ، ورضت جميعاً في ذهنى ، حتى لأستطيع الآن ، وبعد كل هذه السنين ، أن أرددها دون جهد .

وكبرت ، وعرفت ما كان من فضل جورج أبيض على فن التمثيل ، وعلى أجيال متعددة من الممثلين والممثلات . وأحسست ، وأنا أسير منذ أيام في جنازته ، وسط جمع غفير من فنانى المسرح والسینا والأدب ، أن حفاتنا - شعباً وحكومة - بالفن والفنانين تزداد يوماً بعد يوم ، لقدسار في الجنازة ممثلون لوزارة الثقافة ، وعدد كبير من المثقفين ، الذين كان أجدادهم يعتبرون

هذه تمهد الطريق إلى عديمن المسارح . نريد لها أن ترتفع في أرجاء جهموزيتنا الفنية .

وهولد فرقة جديدة :

وفي عز حر مايو ، وهو حر سابق لأوانه ، فإ عهدنا من مايو أن يحيى ومع كل هذه النار ! ، ذهب أشاهد فرقة جديدة ترتفع أعلامها في ميدان التسابق ، معترفة ، متحدية ، تلك هي فرقة أنصار التمثيل والسبينا .

والفرقة ليست جديدة بالطبع ، فإن لها تاريخاً طويلاً . ولكن الجديد أنها قد عادت إلى الحياة ، بعد فترة توقف ليست قصيرة . كانت في الليلة التي شهدت فيها تمثيلها تقدم مسرحية مقتبسة اسمها حب وزواج ، قلمها الأستاذ كامل يوسف ، الإذاعي السابق ، والفنان المسرحي ، الآن وفي كل وقت !

جلست أشاهد أفراد الفرقة يقدمون مسرحيتهم بطريقة هادئة ، ناعمة ، وفي قلب غيطة ، وفي روي رضا . هذه نافذة جديدة يفتحها فنانونا المسرحيون في بيت المسرح الذي طال احتجاب النور عنه ؛ هذه أرجل جديدة عزيزة تطل الخشبة ، فتبع الحياة والدف ، ليس فقط في المكان ، بل في أعين النظارة وأرواحهم . كان إلى جوارنا سيدة شابة ، أقبلت بمفردها تشاهد التمثيل ، وتزيد من متعة النظارة والممثلين معاً ، بما كانت تطلقه من ضحكات كثيرة جذلانه .

وقفز إلى ذهي أفراد فرقة المسرح الحر - لأدري لماذا كان آخر مشاهدته من تمثيلهم مسرحية « زقاق المدق » التي أحرزت نجاحاً ، فأت كل ما كان منتظراً . هذه فرقة مثقفة مجاهدة تنضم إلى فرقة المسرح الحر . فليت هذا كان خبراً سعيداً كله ! ولكنه للأسف ليس كذلك ؛ إن مولد كل فرقة تمثيلية جديدة يقضى أرواحنا ، ويخلق أمامتنا ، وأمام باقي الفرق ، المصاحب ! إننا في المسرح ، كالأمر الميسرة ، التي تحب الإنجاب ،

بعد أيام ستعمره عشرات المئات من وفود النظارة . سترن فيه الضحكات ، وقد تهر فيه الدموع . ستضي غرف الممثلين والممثلات ، وستتحرك فيها الآمال ، ونعيا على خشبة المسرح أشباح تخرج إلى الوجود كلما أظلمت القاعة وأضاءت أنوار الخشبة . سيسعى المؤلفون ينتاج عقولهم وأرواحهم إلى هذا المكان ، لبروا كيف تتجسد الأفكار وتحيا الشخصيات التي عرت أفئدتهم ، وسكنت أرواحهم حتى العذاب ، بالاختصار ستقوم حياة هنا ، ما كانت لتقوم ، لولا إرادة أرادت لهذا المكان أن يأنس من جديد .

ونظرت إلى نفر من مسئول وزارة الثقافة جاءوا ليشرفوا على سير العمل ؛ كان من بينهم مستشار الوزارة ، ومدير المسرح القومي ، وكاتب هذه السطور ، وقد جلسوا جميعاً يتصارعون بالأفكار حول احتمالات القيام بموسم صيفي للمسرح القومي ، تجوب فيه فرقته مدن الأقاليم ، لنشر الوعي المسرحي في الأقاليم . كان النقاش كثيراً ما يعتمد ، ويتناثر فيه أسماء المدن : الاسكندرية .. بورسعيد .. دمهور .. طنطا . كل هذه بلاد ذات مسارح ، افترضنا أنها مترحبة بمقدم المسرح القومي . ومع المدن ، كانت تتناثر الأرقام ، وعدد الأيام ، واحتمالات المكسب والخسارة ، ويرتفع مد الأفكار ، ليعقبه جزر فيها ..

وتعبنا من النقاش ، ولكن عامل البلاط الذي كان يعمل خلفنا لم يتعب . كان يضع قطع البلاط ، الواحدة تلو الأخرى ، بعناية ، واستمتاع ، وأحياناً محنو . كان يمهّد الطريق للأرجل العظيمة والأرجل الرشيق التي سوف تطل بعد أيام أرض مسرح جديد ..

وأخذت أراقبه وهو يعمل ، فتخضى وراء كل حركة من حركاته قطع الأرض السوداء ، ويعلو وجهها الاسميت والبلاط . وتحميت أن أرى حركاته الرشيق

ونجد فيه لذة كبرى . فكلمنا ولدها طفلاً جديداً أحس
السعادة والأسى معاً . فمن أين لنا أن نجد المأوى للقادم
الجديد ؟

سنفعل المستحيل حتى نجد لكل فرقة مسرحاً .
ولكن هذا المستحيل كان يكون أقل استحالة لو أن
المستولين في الشركات والمؤسسات العامة ، والقطاعات
وأصحاب الأموال كانوا أكثر تفكيراً في الاحتياجات
الثقافية والروحية للعالم وستخدمهم . إذن لعاونونا في
بناء المسارح ، ولزأوا فيها ترفهاً وترقية لموظفيهم وعمالهم ،
ليست أقل ضرورة من الملاعب وحمامات السباحة
والنواصي .

طبع التراث المسرحي

وطالب الدكتور محمد مندور في صحيفة «الشعب» ،
بأن تطبع إدارة فنون المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة
التراث المسرحي الذي تختلف لنا بعد أجيال كثيرة من
الكتابة للمسرح العربي .

والطلب وجيه ومعقول ، وسهل التنفيذ ، وأهم من
هذا كله أنه ضروري لدعم نهضتنا المسرحية الحالية .
إننا نريد أن نكون فكرة واضحة عن تطور الكتابة
المسرحية عندنا ، ولئن نستطيع أن نكون هذه الفكرة
إلا إذا درسنا النصوص دراسة جادة واعية . وعلى هذا
فلا بد من إتاحة هذه النصوص للدارسين ، ولو في
طباعات محدودة . إن كل حديث عن مسرح الرمحاني
- مثلاً - دون دراسة لمسرحياته ، لن يؤدي إلا إلى
أحكام سطحية عابرة . وعدم توافر هذه المسرحيات
لدى الدارسين يحول بيننا وبين دراسة موضوعات هامة
للتأليف المسرحي ، مثل الاقتباس والتقصير ، وأفضلية
أحدهما على الآخر ، والدور الذي ينبغي أن يلعبه كل
منهما في دعم التأليف المسرحي .

لقد بدأت دار روز اليوسف في الشهر الماضي بالإعلان

عن مكتبة للمسرح ستقدم النصوص المسرحية لمشاهير
الكتاب العرب . وقد اختارت الدار مؤلفات الأستاذ
يوسف وهي كنقطة ابتداء . ولنا ندرى من هم المؤلفون
الأخرون الذين ستقدم الدار مؤلفاتهم لقراءها العديدين ،
ولكننا نرحب بمساهمتها في هذا الميدان ، ونعتبرها نقطة
تحول جريئ في تفكير الناشرين في بلادنا ، لأن هؤلاء
ظلوا حتى الآن يعرضون إعرافاً غريباً عن نشر المسرحيات ،
بدعوى أنها لا تروج لدى القراء .

إن دخول دار روز اليوسف ميدان النشر للمسرح
يعتبر بداية حل موقف لهذه المشكلة ، نرجو له أن يوثق
أحسن الثمار . وفي الوقت نفسه نأمل أن تتابع وزارة
الثقافة خطوات روز اليوسف ، وأن تكون على استعداد
لنشر ذلك اللون من النصوص المسرحية الذي قد نجد
الدار أنها غير مستعدة لنشره ، لأن قيمته الدراسية
تفضل قدرته على تشويق القراء . ينبغي على وزارة الثقافة
أن تكل ما قد يعثر مشروع روز اليوسف من نقص
هنا وهناك ، وبهذا تؤدي الوزارة جزءاً من رسالتها ،
كحامية للتيارات الثقافية المتعددة ، وناصرة لما لا يلقى
رواجاً تجارياً منها .

ورحباً بكل من ينشر للمسرح ، وكل ما ينشر
عنه !

الدارجة والفصحى في المسرح

وقال لي مدير المسرح القوي : إن إخواننا في الرباط
قد طلبوا إليه أن يكون بين المسرحيات التي سيقدمها
مسرحه في مراكش في نوفمبر المقبل مسرحيات بالغة
المصرية الدارجة .

وقد يكون هذا الطلب موضع استغراب البعض منا ،
من يصرون على أن اللغة الفصحى هي الأداة الوحيدة
التي تستطيع الوصل بين الناس في أرجاء الوطن العربي
الكبير . والواقع أن هذا القول ليس صحيحاً على علاته ،

تلك قاتلى يقدمها باللغة الفصحى ، وإلى جوار الفرقة الجديدة التى تنوى أن تخصص فى التعبير بالفصحى .

وعلى كل حال ، فليست المسألة مسألة فصحي أو عامية ، بل هى - فى المحل الأول - مسألة نوع المسرحيات التى ينبغى أن تقدم . لقد كتب المسرحي الأمريكي ايلمر رايس مسرحية كاملة بلغة الشوارع ، ومع هذا فهذه المسرحية ، واسمها : « الآلة الحاسبة » تعد من مفاخر المسرح الحديث . بينما كتب شيللى وبيرون مسرحيات بلغة شعرية رفيعة ، ولكنها مفتقرة إلى الفن الدرامى ، فكان مصيرها أنها أصبحت الآن قطعاً متحفية ، ينفض عنها التراب بين الحين والحين دارسو الأدب ، بحثاً عن نقطة أو أخرى ، ثم يتركونها بعد هذا الجريد من التراب والنسيان .

الفن الجديد يعبر عن نفسه من أيسر السبل ، ويختار لنفسه الأداة التى تلائم ، وليس من الضروري أن تكون هذه الأداة مما يرضى علماء النحو والصرف والبلاغة !

على الراعى

ومن يتادون به ينسون أثر السينما والإذاعة المصرية فى نشر اللغة المصرية الدارجة ، وتيسير تدوقها على ملايين الناس .

وأنا لأنكر أن اللغة الفصحى أداة تعبر يفهمها الجميع ، وإنما أقول إن ملايين وملايين يفهمون المصرية الدارجة ويتدوقونها ، بل ويستعدون بها أيضاً .

أذكر أننى التقيت فى لندن بأخ تونسى ، جلس بجوارنا إلى إحدى موائد النادى المصرى ، وأخذ يتتبع فى افتتاح ظاهر الحديث بيننا باللغة الدارجة . وأذكر كذلك أن الأخ التونسي لم يشأ أن يخفى إعجابه بما تدور به الألسنة فقال فى مودة : أحسن كأننى أشاهد فيلماً مصرياً ، وأستمع إلى حوار العذب !

فاللغة الدارجة إذن لها ملايين المجهين خارج الإقليم الجنوبي للجمهورية العربية المتحدة . ونحن نحسن صنعاً لو تركنا التعبير الفنى يستخدم من الأدوات ما يعتقد أنه أنسب له ، وأكثر خدمة لأغراضه . وهذا ما فعلته وزارة الثقافة حين قررت أن تخفض المسرح القوى فى تقديم مسرحيات باللغة الدارجة ، إلى جوار



الشاعر رليكه في مصر

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

نشرنا في العدد الماضي من المجلة الجزء الأول من هذا المقال ، وما نحن نتابع مع الشاعر رليكه رحلته في مصر منذ أبحر من وطنه سيمماً هذه الربوع إلى أن فارها ، وفي أعماق نفسه من هذه الرحلة أسداء تتجلى فيما كتب من شعر :

وأقيم واقفاً بعد أن أجريت عليه ترميمات كثيرة . فالتثال
قبل ترميمه وكما شاهده رليكه كانت تنقصه القدم اليمنى ،
وقد قطعت ساقه اليسرى فوق السجادة .

وعند المغيب عاد رليكه وجميع السائحين إلى الباخرة
وفي اليوم التالي ، (١١/١/١٩١١) كانت الباخرة تمر
سريعاً ببلاد الصعيد : بني سويف بمآذم البيضان وقصرها
الأخضر (أي قطر ؟ لاندري ؟) ثم البيوت المبنية باللبن
التي تغوص في ملكوت التراب (رسائل ج ١ ص ٢٩٥)
وعديد من القرى الواقعة في خلال النخيل ، وأديرة قبطية
صغيرة ، وبحاجر وجبال . وما هو ذا يتأمل بإعجاب
كل ما يراعى أمامه على جنبات الوادي الخصيب : من
حياة الطير إلى سلاسل القرى المزيلة الكابية الرتيبة ، وهي
تتعاقب على مجرى النيل الرائع الخالد ، كما يشاهد من
مكانه في الباخرة جماعات الرعاة والتجار ، ومواكب
الجنائز وهي تتدافع ، وصور القنوت وهي تتحرك ببطء
في اتجاه عمودي ، وطائر جارحاً يقف على لسان مرتفع :
كل هذه يلتقطها رليكه من المناظر المصرية التي تتوالى
أمام ناظره . وأكثر ما يجذبه هو الألوان المتغيرة الحارة ،
خصوصاً : الأسمر الذي يستطيع أن يتحول إلى وردي ،
وأخضر الحقول الذي يشبه أخضر الصور المصغرة

في السادس عشر من شهر يناير سنة ١٩١١ أبحر
الشاعر إلى مصر ، فبلغ الإسكندرية في التاسع ، ومنها
استقل القطار فوراً إلى القاهرة حيث نزل في فندق شبرد
« القديم » الذي احترق في يوم ٢٦ من يناير سنة ١٩٥٢ .

وفي الغداة (العاشر من يناير سنة ١٩١١) بدأ رحلته إلى
الصعيد على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » وقد كانت
زيارة الصعيد وآثاره أجمل ما تكرر - ولا تزال - على
ظهر باخرة نيلية ، وكانت هذه الطريقة على كل حال
هي المحبة عند كبار السائحين ، فهي أحفل بالمقائن
الطبيعية ، وأكثر شاعرية من السفر بالسكك الحديدية .

ولنتابع الشاعر إذن منذ البداية ، ها هو ذا في
اليوم الأول (العاشر من يناير سنة ١٩١١) على ظهر
الباخرة « رمسيس الأكبر » التي سارت تهادي في النيل
حتى وصلت أمام البدرشين عند الظهر ، فألقت مراسيها .
ونزل السائحون لزيارة آثار عاصمة مصر القديمة ، منف .
وركبوا الخيل خلال أشجار النخيل ليصلوا إلى تماثيل
رمسيس الثاني (١٢٩٨ - ١٢٣٢ قبل الميلاد) الذي
كان يرقد هناك منذ آلاف السنين ، وذلك كذلك حتى
نقل أخيراً في سنة ١٩٥٥ إلى ميدان المحطة بالقاهرة ،



تمثال رمسيس : قبل نقله إلى القاهرة

miniatures ، والأحمر الذي يرف كالأحجار الكريمة . وكان رلكته إذن قدنظر إلى مشاهد أرض القراعنة بعين الفنان التأثري. والمنظر المصري بطبعه غنى بالألوان ، والزاهى منها خاصة ، إنه مسفرة من الألوان، وهذا هو السبب في أن الرسم بالألوان قد ازدهر في مصر ازدهاراً رائعاً منذ أقدم عصورها .



تمثال رمسيس بعد نقله إلى ميدان الحسة

ووصل شاعرنا إلى الأقصر في ١٧ من يناير سنة ١٩١١ فأمضى بها ثلاثة أيام ، زار أثناءها معبد الأقصر بأعمدته اللوتسية الشكل ، وهو المعبد الذي أنشأه أمينوفيس الثالث (سنة ١٤٠٥ - سنة ١٣٧٠) من الأسرة الثامنة عشرة . وتوالت فيه طقوس عبادات مختلفة ، مصرية وغير مصرية . كان معبداً لأمون ، يتحرك إياه في مركب زائع على النيل ، وفي معبته حاشية طويلة من الآلهة الأخرى تحمل زوارقها المتدسة ، الزاهية بالذهب والأحجار الكريمة ، على مركب كبيرة ، وعلى طول الشاطئ كان المغنون والراقصون يصحبون المركب . أما في المعبد اليوناني (المصري) فقد حلت محل عبادة آمون - عبادة يونانية مصرية . ثم جاء الرومان فأقاموا في المعبد مذابح كرسوها لعبادة الإمبراطور . وجاءت المسيحية فأقامت أعمدة كنائسها على الجانب الشرقي من المعبد . ويربط المعبد بمعبد الكرنك طريق الكباش ، ويبلغ ثلاثة كيلو مترات .

لهذا لم يكن عجباً أن يسمى رلكه هذه البقعة ذات المعابد باسم «عالم معابد الكرنك» (ومائل ١٠ ص ٢٩٧ ، نزل فراج ، سنة ١٩٥٠) . فتوقف أمام هذا العالم العظيم يشاهده ، ويعاود

آخرين زالتا . ثم أضيف مدخل خامس ناحية الشرق .
وجاءت الملكة حثشبوت (سنة ١٥٠٥ - سنة ١٤٨٤ ق.م) فأمرت ببناء مسنتين ضحمتين بين بوابتي
المدخلين الرابع والخامس ، لاتزال الشمالية منهما موجودة ،
أما الجنوبية فقد بقيت منها بقية بالقرب من البحيرة
المقدسة .

وتكفي هذه البيانات الموجزة لتعطي فكرة عن عالم
المعابد هذا الذي سحر رلكه سحراً لم يظهر أثره الشعري
إلا بعد هذه الرحلة بتسع سنوات ، وهو في خلوة بقصر
برج - على - الإبرش ، القريب من زيورخ في
سويسرة ، وذلك في مجموعة من الشعر نشرت بعد وفاته
بعنوان « من آثار الكونت ك.ف. دائرة قصائد »

Aus dem Nachlass des Grafen C.W. Ein
Gedichtkreis

وقصة هذه المجموعة الشعرية قصة مثيرة ، هذا
محسن بنا أن نرويها :

ففي شتاء ١٩٢٠ - ١٩٢١ دعى رلكه إلى قضاء بضعة
أشهر في قصر برج - على - الإبرش ، وهناك كان
وحيداً ، في مناجاة لنفسه دأمة . وإذا به يتخيل في
وحده أن أحد الأجداد الذين سكنوا هذا القصر مثبّل
أمامه وجلس على المدخنة وأنشأ يقرأ أمام رلكه من
مخطوط فيه أشعار ، نسخها رلكه فيما بعد ، وهي المجموعة
التي سميت باسم « من آثار الكونت ك.ف. » . ورلكه
يسمى هذه القصائد « الأعيب شعرية » . ولهذا لم يشأ أن
ينشرها أثناء حياته . وإنما نشر منها القصيدة الخاصة

بـ « الكرنك » في التوقيم السنوي لمكتبة إزل - Insel-
Almanach سنة ١٩٢٣ ، نشرها بغير توقيعه ، وكان قد
وعد ناشرها بها ، حينما زاره في خلوته في برج - على -
الإبرش بوي ٢٣ و ٢٤ من يناير سنة ١٩٢١ . وفي الرسالة
التي بعثها مرافقة لهذه القصائد لما أن أرسلها إلى الأميرة
فون تورتوناكسيس في ٣/ ١٩٢١ قال إن هذه القصائد

ثم يعاود مشاهدته في أول أمسية قضاها ، وفي مساء اليوم
التالي على ضوء القمر . فتأثر أيضاً تأثر بهذا السحر الذي
لا يبلغ مداه التعبير ، وصاح : « إلى ! إن اثره ليحسد
خاطره ويتأمل بكل ما لإيمانه من إرادة ، والبعين سلطان على
البدائل - لكنه مع ذلك يلعب بعيداً ويعد إلى كل ناحية (وانه وحده
هو الذي يستطيع أن يحيط بمجال الرؤية هذا) - هناك عهد كاسي
الشكل ، وحده ، استطاع البقاء ، لا يقوى النظر على استمائه ،
لهو فوق النظر ، إنما يستطيع المرء في الليل إدراكه على نحو من الأنعام ،
مع النجوم ، وفي خلال لحظة يصبح إنسانياً يستشعر المرء منه تجربة
حية » (« الرسائل » ج ١ ص ٢٩٧) .

ورلكه يشرهنا إلى عمود تحرقه الملك الحبيشي ،
وسنرى عما قليل كيف أن هذا العمود المتوحد المائل
سيوحى إلى رلكه بقصيدة من أجمل قصائده .

نحن الآن في الكرنك ، في عالم من المعابد ، على
الشاطئ الشرق من النيل ، في مساحته طويلاً ١٤٤٠ م
وعرضها ٧٥٠ م تضم داخلها معبداً ، و ١٠ مدخل
(بيلون) ، وبحيرتين مقدستين ، وطريق آباء هول وكباش
وبوابات وأسواراً ، وفي المعابد مالا يحصى من التماثيل
والأعمدة والمسلات . يدخل المرء من الناحية الغربية ،
ويعبر في طريق الكباش ، ويحترق أول فناء ثم يدخل
معبد آمون . وهو معبد يمتد تاريخه إلى أكثر من ١٥٠٠
سنة ولهذا خلا من وحدة المعمار ، فجاء مجموعة من الأبنية
والمخططات تبدأ من الدولة الوسطى (٢٠٠٠ إلى ١٧٨٥
ق.م) وتستمر حتى عصر البطالسة . وأول تخطيط يرجع
إلى الأسرة الثانية عشرة ، لكن لم يبق منه إلا أثر ضئيل
جداً . أما المعبد الكبير فكانت مساحته أربعين متراً
مربعاً ، ولم يبق لدينا إلا أثر تخطيط هذا المعبد . ثم جاء
تخصم الأول (سنة ١٥٣٠ - سنة ١٥٢٠ ق.م) .
فأحاط مكان هذا المعبد بسور واحد أنماه ناحية الغرب
بالمدخل الرابع . وأمام هذا المدخل أمر بإقامة مسلتين
لاتزال الجنوبية منهما قائمة . ومن بعده أضاف تخلصم
الثالث (سنة ١٥٠٥ - سنة ١٥٤٠ ق.م) مسلتين

وحدها مستقلة عن تيار الجماهير . إنه رمز الحياة ولكه نفسه ، هذا المتوجد الأكبر الذى يعيش منفصلاً عن الدنيا المحيطة به ، منطقياً على نفسه فى تأمل عميق يفكر فى تقلبات العالم على مر الزمان .

هذا العمود المتوحد ، عاد ولكه فأشار إليه فى السوناتة الثانية والعشرين من « سوناتات أوفيفوس » - حيث قال :

« آه ! ناقوس البرنز الذى يطرق
كل يوم بلسانه زئوب الحياة البوية
أو عمود الكرنك ، الصمد ،
الصمد الذىبقى بعد زوال معاديه شبه خالدة »

وإذن فن بين روائع الآثار فى الكرنك والأقصر سيستحوذ هذا العمود وخاصة على فكر ولكه، ويظل منقوشاً فى ذاكرته ، فيخطر بباله دائماً كلما وردت كلمة عمود . ذلك أن العمود المصرى يختلف اختلافاً بيناً عن كل عمود آخر : يونانى أو روماني أو قوطى . فالعمود المصرى رائع الكثرة ، يبدو وحده مثلاً ، ويتأججه الذى على هيئة كأس يبدو كأنه يحمل السماء التى يتوجه إليها . فبينما القبة البيزنطية ثم العربية تنجس إلى الأرض ، وبينما العمود اليونانى يقف فى التربة ، وبينما العمود القوطى نحيل هزيل ، نرى العمود المصرى يحمل السماء فى كأسه ، ويضم أسرارها بقوة وامتلاء .

ولنعند إلى قصيدة « الكرنك » :

« والقلاح الذى كان يرافقتنا
ظل فى القومرة . لقد كنا فى حاجة إلى وقت
لتحمل أثر هذا ، إذ كان أثراً شبه مدبر
أثر « القويوت وحده » فى الوجود
الذى نقف فيه . - لو كان عندي ولد

لأرسلته إلى هناك ، فى نقطة تحيل المدبر
إلى فيها يكرس المرء نفسه للحق وسفه
« إنه هناك ، يا شارل ، أنفذ من . » المدخل »
وتوقف لتأمل ... »

« ليست إياه » ، لكنه يلتفت نظرها خاصة إلى القصيدة الخاصة بمصر ومطلعها : « كان ذلك فى الكرنك » ويوصيها بها توصية خاصة .

والواقع أن هذه القصيدة هى أجمل ما فى المجموعة . وفيها يصف ولكه انطباعات زيارته لمعبد الكرنك فى المساء على ضوء القمر الساطع ، وبصبحته هيلانه . استهل^١ ولكه هذه القصيدة بقوله :

« كان ذلك فى الكرنك . إلى هناك ذهبنا على غرس
هيلانة وأنا ، بعد عشاء سريع
وتوقف التريجان : هنا طريق أبواب الهول - ،
آه ! المدخل : لم أفهم من قبل

فى عالم جديد مثل هذا ! (أهذا يمكن ، أيها النطلة ،
لقد غطت فى نفسى عظماً مفرطاً !)
السكر ، هل هو البحث ؟ الآن ، قد أصبح غاية
والخارج عند المدخل أشعرا

بشعرية المقدار : فلم كان صغيراً
لإزاء ارتفاع البوابة المتواصل !
ولأن ، وطوال المسركه ،
العمود - : ذلك العمود ! أليس كافياً ؟

إن التضمير جميل على حق : لقد كان أمل
من أى سقف . ولكنهبقى حاملاً
ليل مصر .

وفى هذا المطلع بشير ولكه إلى الآثار الكبرى التى استرعت انتباهه : « المدخل » ، وخصوصاً « العمود » . ويقصد بالعمود هنا العمود الوحيد الباقي من ماسلتين من الأعمدة أمر بإقامتهما الملك الحيشي تحرقه (٦٩٠ - ٦٦٤ ق.م) تمتدان أمام قاعة الأعمدة فى معبد آمون الكبير . بقى هذا العمود وحده ، ويبلغ عشرين متراً فى الطول ، وتأججه عرضه ٥ أمتار ، وتفتتح رأسه فى مواجهة السماء كأنه يحملها . والشاعر يرى فى مجرد بقائه رمزاً : ورمزاً على العظمة المتوحدة التى تبقى رغم صروف الزمان ، تبقى



« ... والجاري عند الدخول أشعرتنا بقشعريرة المظفر : فلنكم كان صغيراً
إزاء ارتفاع البراية المتواصل » (أحد المداخل في معبد الكرنك)

لم يكن في هذا غناء لنا - كيف ؟
أما أننا احتلناه ، فذلك كان كثيراً لكلينا .
أنت المريضة في ملابس السفر ،
وأنا راهب في نظرياته .

ومع ذلك وفقاً ! هل تعرفين البحيرة
التي جلست على حفافها تماثيل تطل من الجرائيت
حدود - حدود ماذا ؟
كان المرء محصوراً في المربع السحري

فلو لم يتداخل خمسة من ناحية
(وأنت أيضاً كنت تنظرين حوايك)
لكانت على حالها : قطعاً متحجرة خرساء -
لكانت عقدت الجلسة

لقد كان كل هذا مليحاً بنحو الحاكم
هنا سحر البركة ، وهناك على الشاطئ جمرانات هائلة
وعلى طول الجدران ملابس
الملوك : بحكة (١) . وفي البيت نفسه

(٢) يقصد كتب دلائل الآثار ، ولكنه يسخر منها لأن المشاهدته
للمباشرة أهم من معرفة أسماء هذه الآثار .

(١) الحكمة هي حكمة التاريخ التي تتعدا هذه الآثار ، بالتحقق
التي تروى وما جرى للملك .

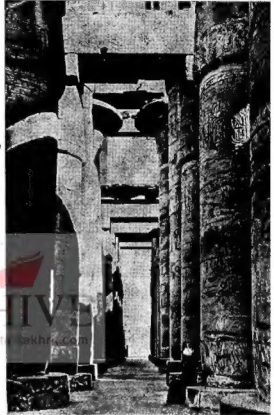
ينسحق جانيًا المكاسب التي لا يعرفها الله .
والأشغال ، حتى لو كانت شاقة ، فلا بد من تذليلها
يعملها المرء ويمارس العمل ، فتصبح الأرض سهلة البلوغ
ومن يسط القنينة هو وحده الذي يتخلل ويزدهد .

تلك هي قصيدة الكرنك ، التي أودع فيها ولكنه
كل انطباعاته ، في لغة مستسرة غريبة صعبة على الفهم ،
قابلة للعديد من التأويلات . والموضوعات الرئيسية التي تناوفا
فيها هي : البقاء ، العظمة في التماثيل ، السر ، التضحية
والزهد — وهي موضوعات تسمى عروقها في شعر
رلكه كله . إلا أنه لا يشعر بعطف نحو القنطة المنحوتة ،
والتي كانت مقدسة للإلهة السرور « بستيت » في
بوسيط ، وهي قنطة في آذانها حلقى . والإلهة « بستيت »
إلهة ضالوة ، لأن السماء كانت صورتها مؤنثة ، وفي
بوسيط كانت السماء تعبد على هيئة قنطة سميت بستيت
(أو بسطيط أو بيسط) . وكانت أعيادها ، كما يقول

(ماسبيرو : G. Maspéro Causeries d'Egypte, p. 39-40)

يضربها المثل في المرح ، ويقصدها
الناس من جميع أطراف وادي النيل ، ويختلط فيها النساء
بالرجال وهم قادمون على مراكب ، فينزل النسوة وهن
يقرعن المسنن ويغزفن على الشببات . وكانت لإلهة
السماء في سرور ، والأجداد في حيور ، والحاضرون
يعاقرون الحور ، وعلى رؤوسهم أكاليل الزهور ،
تسروح منها فاعنات العطور — وكل ذلك من مشرق
الشمس حتى الغروب .

الآن هذه القنطة رموز للإلهات السرور ، تراها أثار
عند شاعر القفر والموت والأين : النور ؟ ربما ،
خصوصاً ولكنه لم يشأ أن يرى في مصر غير مظهر
الموت : في العمود الباقي بين الأطلال وحده ، وفي
المقابر والحرايب ورموز الموت . إن مصر الإلهة بسطيط
لا توحى إليه بشئ . فالأشياء تنفي ويجب أن يساعدها
على هذا الفناء ، أي يجب أن تنفي دون أن يعوقها عن
ذلك عائق ، هذا مذهب رلكه .



قاعة الأعمدة في معبد الكرنك

أن تسرب حياتك من ثقب
لكن كن دائماً الواهب الملحق
البطل والبقرة في المكان الذي فيه صورة الملك ،
الإله ، كالطفل الساكت ،

يتناول بهلوه ويستم .
إن روح قداسه لم تنطفئ أبداً . إنه يأخذ ويأخذ
يبد أن هذا الاعتدال إنما قصد به إلى أن تحتضن الأميرة
زهره القيس ، بدلا من تمزيقها

هنا
قطعت كل مرات القرايين
و « الأحد » يلهم نفسه بصعوبة
والأصابع الطوال لا تنهم . — وهناك الإنسان والحيوان

وعاد إلى القاهرة في أوائل فبراير سنة ١٩١١ حيث نزل مرة أخرى ، فتمتد شد الطيب الذكر . وفي هذه المرة زار القاهرة زيارة دقيقة وصفها في رسائله فقال :

إن القاهرة توحى إليّ بفكرة ثلاثة عوالم في واحد : « إنها مدينة كبيرة واسعة لا تبدأ بشيء ، هناك الحياة العربية الكثيفة الممتدة ، وهناك بعيداً تقوم - محاذية منفردة كالقصير - تلك الأدياء العظمى التي لا ترسم ، والتي يجب على المرء ألا يتصل بها أبداً . وبشيء من اكتملت كل القوى فيه ، فهذا أمر بالغ مفرط ، وعلى كل حال فأنها غير قادر الآن على شيء ، وإن كنت أظن أن يوماً من الترويع والتجديد قد استقر في نفسي . ولقد وافقت رسالتى حتى الآن أنواع كثيرة من المتأصب . لكني تخس اعط كنت قد توقعت معطها مقدماً وولمت نفسي على قبولها بهذا . والآن أتمنى أن أخرج منها غروباً هادئاً ، حتى تصل التجربة المشتقة التي لدى منها - إلى نوع من البصيصات الكركنة السطحة » (« رسائل » إلى ناشرة سنة ١٩٠٦ - سنة ١٩٢٦ ، ج ١ ، ص ١٤٩) .

تبدلت القاهرة إذن أمام رلكه ثلاثة عوالم في علم واحد : للعالم الصحراوي ، وللعالم الإسلامي ، وللعالم الحديث . والحياة العربية فيها كثيفة مكثفة لكثرة السكان وتوسعهم في الأحياء الإسلامية ، أعني في القاهرة المعزية ، والجياهير المائلة التي تنزع طوقاتها اللزبة ليلاً ونهاراً ، وتكنس الآثار وانحرايب ، وشدة سياق الحياة اليومية في أحيائها الوطنية . لهذا صعب عليه أن يحيط بهذا العالم الذي يغلب بالحياة والحركة .

والحق أن ملاحظة رلكه هنا دقيقة : فمن الصعب جداً على الإنسان أن يحيط بحياة القاهرة المعزية لأنها تتجاوز كل صورة عقلية . إنها حياة عارمة مضطربة لا تقبل أى تحديد ، ليس فيها نظام ولا منطق ، ولا نسب ، سواء من الناحية المعمارية ، أو من الناحية العمرانية .

لكن بعيداً خلف هذا كله توجد « أشياء مصر العظمى » ، يعنى الأهرام وأيا الهول فيها يعتقد . إنها قائمة شاهقة هناك كأنها ضميم ينبئة ويردع : أى يردع المرء من أن يعتقد أن القاهرة المعزية هي المكان الحقيقي الذي تجسدت فيه الروح المصرية ، لا ، بل الروح

والعظيمة في نظر رلكه آية النبالة والعظمة في الإنسان والآلهة على السواء . وإلهه آمون يعطى دائماً ، فهو الشمس ، لكنه أيضاً يتناول ويأخذ بهوده وجلال . إنه يتقبل من الناس قربانهم ، والناس بدورهم يكسبون من هذه القربان ، وهكذا : كل شيء عطية وتضحية . وعظمة الآثار المصرية تمكك عليه كل مشاعره . فأبرز مزايا الفن المصرى العظيمة في المقدار ، ولا شيء يمكن أن يقاس إليه ، إلا التضحية التي بذلت في سبيل إقامته .

— ٤ —

ويتابع شاعرنا زيارته للآثار المصرية في الأقصر وطيبة ووادى الملوك والمناطق المجاورة . وهو طبعاً إنما يسير وفقاً للبرنامج الذي وضع لرفاقه ، وليس هو الذي اختار برنامج الزيارة كما يتمتع بالآثار حسبما يشاء . وهذا أمر يدعو إلى الأسف ، ولكن هذه دائماً حال الرحلات الجياحية « المنظمة » .

وبعد الأقصر زار ادفو حيث شاهد بقايا المعبد القديم المكرس لإلهه الصقر : حوريس ، وكان رمزه قرص الشمس بأجنحة الباشق ، والمعبد القديم حالياً يرجع إلى عهد البطالسة . غير أن رلكه لم يترك لنا وصفاً للآثار الذي تركه هذا المعبد في نفسه .

وذهب أيضاً إلى أيديوس لزيارة معبد سبتي الأول ، الذي أمر ببنائه نلراً لذكرى حجبته إلى قبر أوزيريس . كما شاهد أيضاً معبد ورميس الثاني الذي احتفظ لنا جداره الخارجي بنسخة من قصيدة للشاعر ينتاوار ، الشاعر المصرى القديم العظيم .

وأوغل جنوباً حتى بلغ أسوان فزار مقابرهما وجزيرة فيسكته وما فيها من معابد لإيزيس والمالميسى وجناح تخفيف . لكنه لم يترك لنا أثراً عن هذا الجزء من رحلة : سواء في قصائده وفي رسائله .

• • •

مصر ، وإنما هو انعكاس لها ، أعنى أن مصر هي التي أوجت إليه بفكرة ملكوت الأئين التي إليها يقتصاد « الأئين » الميت الشاب .

ونقطة أخرى يحددها ولكه في الرسالة نفسها :
« إذا أعطى المرء تقاين بين « الإبلجيات » وبين النظريات الكاثوليكية في الموت والعالم الآخر وأخلاقه ، ابتعد ابتعاداً تاماً عن النتيجة التي تنفس إليها رءاه فهمه لها . لـ « الملك » في « الإبلجيات » ليس بينه وبين « الملكة » في المسيحية أدنى صلة أو شبه ، وإنما هو بالأحرى أقرب إلى الملكة في الإسلام ... إن الملك في « الإبلجيات » هو هذا الخلق الذي يبدو فيه تحول المرء إلى ستور أمرأ مشفقاً » .

وإذن فإن مصر بعبادة الميت ، والإسلام بتصوره للملائكة والأخرة كانا مصدر الوحي الأول « لإبلجيات دويو » لركله .

ولكى تم الإحصاد لقهم ما سينشده ولكه في الإبلجيا العاشرة ، نقبتس بضع عبارات من رسالة بحث بها ولكه إلى مقتضاها فيها توصف رحلته إلى مصر :

« ... إذا رأيت في متحف برلين رأس أمينطيس الرابع في القاعة الوسطى من القسم المصري (وسمى الكثير لأرويه من هذا الملك المصري) أحسست حل هذا الرءيه معى الوبريد في حضرة العالم اللاتىناى وكنيت يعوازن على سطح مجيدو عالم بأسره من الشواهر ، وذلك بترتيب نفس القسبات . أفلا يمكن الانصراف عن ليلة مرمعة بانسجوم ، كىما يجد الإنسان في هذا البريد انزهار نفس اللاتين ونفس النقلة ونفس العمل - اللاتين والنقلة والمعنى اللاتى لا يمكن تخيلها ؟ إتنى تلمست كيف أعاهد من طريق أمثال هذه الأمور ، ومحبها شاهدتها بعد ذلك في مصر ، بمقادير حاللة ، وكما هي في طبيعتها الحقيقية ، فلفدت في أعماها بقوة حتى كنت على شك أن أنفى الليل كله رافداً عند أقدام أبى الهول ، وأنا أشعر أنى منفى عن نفسى وحياتى » .

« تركت ساحة العشاء تمر ، وكان الأعراب يقضون هناك بالقرى من نائم ، والظلمة تحول بينهم وبين رؤيتى . لقد انتظرت حتى أسدل الليل ستاره ، بعيداً في الصحراء ، ثم مشيت من خلف أبى الهول ، وقدوت أن أقرر لا بد أن يكون على وشك الطلوع خلف الحرم القريب الذى أحرته شمس اللبيب ، ذلك أن الليلة كانت ليلة بدر . وفي الواقع لم أكد أستدير حتى أبى الهول حتى كان القمر قد أضاءه مالاً في السماء وانتشر منه قبض من النور على هذا الأفق اللاتىناى ، حتى اضطرت إلى حجب غيابه الساطع حتى يكفى لأجد طريقى بين غنادى الخمار وأحجارها . وفي مقابلة وجهه الضئيم تقددت مكاناً وركبت ملفوفاً في

المصرية تقوم هناك على الشاطئ الآخر من النيل حيث تقوم الأهرام وأبى الهول . ذلك أن مصر الإسلامية قد أغلقت دون إدراك ولكه .

ولا نعلم بالدقة تاريخ زيارته الأولى للأهرام وأبى الهول ، لكننا نعتقد أن ذلك تم بعد رحلته إلى الصعيد ، أى في الأسبوع الأول من فبراير سنة ١٩١١ . وعلى كل حال فقد كان لهذه الزيارة أعمق الأثر في نفسه ، أثر عبّر عنه في رسالة إلى صديقه بتفوتنا Benvenuto بعد ذلك بثلاثة أعوام ، أى سنة ١٩١٤ ، ثم عبّر عنه شعراً في قسم من الإبلجيا العاشرة الدونيزية ، والأبيات الأولى منها (من ١ إلى ١٥) قد كتبت في دويو (على شاطئ الإدرياتي قرب تريسته) في مسهل سنة ١٩١٢ ، ونظم التحرير الأول لها كلها بطريقة منقطعة في باريس في نهاية سنة ١٩١٣ ، ثم أغنى هليل التحرير الأول في فبراير سنة ١٩٢٢ ، وفي ١١ من فبراير سنة ١٩٢٢ استبدل به تحريراً نهائياً فيه الأبيات من ١٦ إلى نهاية الإبلجيا الجديدة ، وتم ذلك في قصر ميزو Muzot بأقاليم الفاليس في سويسرة .

وهذه الإبلجيا العاشرة زبدة التسع السابقة ، إنها تقناد الإنسان الذى مجده الثامنة والتاسعة ، إلى ملكوت الأئين ، من خلال الموت . فهي إذن إبلجيا الموت والأئين . وكان ولكه إنما راعه في مصر بخاصة عبادة الميت وماضطر القبور والجنازات لأنها تستعيد من مصر صوراً عميقة ، كما اعترف هو نفسه بذلك في رسالة إلى فيتولد فون هولفتش Witold von Hulewicz بتاريخ ١٣/١١/١٩٢٥ - فقال : « إن الإبلجيات تضع ميار الرصيد ، وتؤكد بل وتعيد السير الإنسانى ، فتدفع في تعاليد مستندة فذلك إلى الروايات القديمة وتذكرها لها ، وترى في عبادة المصريين المعنى خوراً سابقاً بهذه الروابط (وإن كان « بلد الأئين » الذى يفتاد والأئين » المتبق الميت الشاب من خلاله لا يمد هو بالقدس ، لكنه انعكاس لبلاد النيل في الرضوح المصرى لفسير الميت) » . وهكذا يحدد ولكه بدقة أن بلد الأئين ليس بالدقة



«...كنتُ على وشك أن ألقى إليك كلمة راقية عند أقدام أبي المولى»

ساجية بهذا الوصف الدقيق الذى أبدعته حساسية ولكه الشاعرة المرحمة . ولم أقصر فى حياتى وصفاً لزيارة لأبي المولى يمثل هذا الجلال والعمق والتأثير . لقد أصبح فيه أبو المولى حياً ، إنسانياً . فى داخل إطار ساحر الليلة قمرءاء فى مصر .

أما فى الإبلجيا العاشرة ، فإن ولكنه يقدم لنا وجهاً آخر لأبي المولى : فهو هنا حزين أسيان ، ميتافيزيقى . وهنا نخلط بين ذكريات الأقصر والكرنك وطيبة ، وبين ذكريات أبي المولى والأهرام . ودليل الميئ الشاب هنا فى ملكوت الأئين أنين مُسين :

« ... إنه يقبده بقلعة خلال مناظر الأئين

ويده على أعمدة المبادئ أو أطلال

التصور المخصصة ، التى كان منها أمراء

الأئين يحكون البلاد بحكمة . ويده

على أسجار السموح وسقوف الأعران الزاهرة

(ولا يعرف الأحياء منها إلا الأرواق الرقيقة) ؛

ويده على حيوان الحداد وفى ترمى ، - وأحياناً

مطلى ، ونفس مرتاعة متأثرة على نحو لا يبلغه الوصف . ولست أدري هل شعرت بوضوح تاماً كما شعرت به فى هذه الساعات البلية التى سلب فيها كل قيمة . فإذا كان وحييى لورقون بهذا أكله ؟ فلمستوى الذى كان يحرق فيه قد أنزى فى الفلال ؛ وكل ما كان حالاً وحييياً كان يحرق فى مسرح أهل ، يتلاقى فيه كوكب وإله فى صمت ... منا ارتفع شكل (أبو المولى) تلامع مع السماء استمتع آلاف السنين أن تحدث فيه أثراً غير هشيش صليل ، وأعجب ما فى الأمر أن هذا الذى (أبا المولى) كانت له صفات إنسانية تشككاً مع مركزه السامى . ولقد اتخذ هذا الوجه عادات القضاء الكوكبى ؛ لقد تحللت بعض مظاهر إنسانيته ، لكن الشفاء ويغارب السموات ألقت عليه انكسارات مواطن تفوقه . وكان لا بد من مرور فترة طويلة قبل أن تتصنع عن هذا الوجود وتتركه ، وتتفقد هذا النثر وهذا الصدى وهذه الجبهة التى كان ضوء القمر وظل القمر عليها ينتشر التعمير باستمرار ... وبهذا أنا أنامل مرة أخرى شعرت فجأة وبطريقة لا أنفها أننى قد تفقت إلى سره . لقد أصبحت هذا الصدى وتلقيت من أعنائه أكل إدراك ... تأمل : وراء بروز الخوذة على رأس أبي المولى ، طارت بومة مست الريحه يبطه ورفق سبياً يمكن إدراكه فى أعماق الليل ؛ وكان هذا الصدى قد رسمته مميزة فى سعى الذى أرفقه سكن الليل .

ولا يمكن وصف تأثير أبي المولى فى ليلة قمرءاء

الأئين له صورته على الأرض ، ومصر هي التي تقدم أدق صورة عنها . ذلك أن ملكوت الموتى يولد من ملكوت الأحياء ، ولكنه يؤكد دائماً هذا التبادل بين الموت والحياة . فكل ما يوجد في الواحد يوجد في الآخر ، لكن على نحو مخالف .

وأق الليل . وهنا يصف ولكنه ما شاهده تماماً في زيارته الليلية لأبي الهول . ولذا يتذكر على الفور هذه الزيارة: ويجد في ملكوت الأئين نفس المناظر التي رآها من قبل في مصر لدى زيارته لأبي الهول والأهرام . القمر بدر . وما هو ذا القتال الجنائزى الذى يسهر على كل شيء ، أخو أبي الهول العظيم القائم في وادى النيل .

عبد أبي الهول المصرى هو انتقال القائم هناك موضوعاً ، أما في ملكوت الأئين فينبى مفسدين شعور الميت وصميره »

Romano Guardini: Rainer
(Maria Rilkes Deutung des Daseins, S. 400)

وأبو الهول المصرى هو الوجه الذى تنتظره إلينا الغرفة السرية ، أخى الهرم . وهذا تشبيه رائع جداً : إن أبا الهول هو وجه الهرم . وأبو الهول توج رأسه بالتاج المصرى المزدوج : تاج مصر العليا ومصر السفلى : وهو البشت .

والأئين ورفيقه ينظران إلى هذا الرأس المتوج الذى وضع بجلاسه وجه البشر على ميزان النجوم ، وصنعه إلى الأبد ، أعنى أن الإنسان قد أصبح إلى الأبد كفاءاً لسكان السموات . بيد أن الميت الفنى - وعبد الموت لا يزال يهبط كاهله - يشعر بالدوار أمام أبي الهول في ملكوت الأئين ، بينما الأئين يقدر على النظر وعلى الفهم . ولما ينظر خلف حافة البشت ، يشر الفزع في البوابة . وهذه البوابة هي بعينها التي رآها ولكنه تطير خلف بروز الخوذة التي على رأس أبي الهول وتمس مساً رفيقاً وجه أبي الهول ، رفيقاً ولكنه مسموع في هدوء الليل . لكن

طائر مروع يخترق أقبياً مجال النظر رأساً في الفضاء صورة مكبوتة بصرخته المتوحدة . وفي السماء تقوده إلى قبور القدماء . الذين من جنس الأئين ، إلى السيلوات والأنيباء . وإذا أتيل الأيل ساراً يهيم أكثر وعما قليل يرتفع احتمال الجنائزى الساحر على كل شيء ، أعو ذلك القائم في وادى النيل : أبي الهول العظيم -

وجهه

الغرفة السرية .

ويتأملان ، مدعشين ، الرأس الملكى الذى وضع إلى الأبد وفي صمت - وجه البشر في ميزان النجوم

لكنه لا يقوى على إدراكه ، لأن الموت - رقه بلنه حديثاً - يملأ عينه بالدوار لكن الأئين ، متأملاً وراء حافة البشت ، يفرغ البوابة البنية التي مرقت فست الصدغ بطرق عند المنحني الأنفج فرست يهيم في سمع الميت الجديد - على رقة مزودة مقنونة - رست المنطق الفائق الوصف .

وهذه التقصيدة في حاجة إلى تفسير مسهب :

فـ « الغرفة السرية » هي الهرم ، و« حيوان الخدود » هو الماعز أو الثيران ، و« الطير المروع الذى يخترق أقبياً مجال النظر » يمكن أن يكون الحجل أو التدرج ، و« القدماء الذين من جنس الأئين » هم الأجداد في العصور الأولى ، و« السيلوات » هي المنبتة عن المصير ، و« الأنبياء » لعله يقصد بهم أنبياء « العهد القديم » في الكتاب المقدس .

و« الأئين » يقاد الميت الفنى في ملكوت الأئين . وكلاهما يتحول فيه بغير عائق . إنه يدل على أعمدة المعابد . ولكنه يفكر هنا خصوصاً في معابد الكرنك وطيبة وسائر المعابد المصرية التي زارها في الصعيد . لأن ملكوت

إحدى بواخر الوليد القسوى ميمماً شطرفينسيا ، قبلها في ٢٩ مارس سنة ١٩١١ ومنها سافر إلى قصر دوتو ليجد صديقته الأميرة «ماري فون تورن وتاكسيس Marie von Thurn und Taxis . ودامت الرحلة في البحر أربعة أيام ، استطاع خلالها أن يلتقي من بعيد نظرة إلى اليونانيز والجزر اليونانية الجميلة .

- ٦ -

وهكذا انتهت رحلة شاعرنا في مصر ، لكن لم ينته بانتهاء اهتمامه بمصر . بل على العكس تماماً ، لقد بدأت الرحلة تفعل أفاعيلها ببطء وقوة وعمق في روحه ، وأثرت أثراً شاملاً في ذهنه من قبل أمثلة عليها .

وهناك صورة أخرى رائعة التقطها ولكنه أثناء رحلته على النيل عند الكرنك والأقصر لما أن صر النيل على مركب شرابي ، وهي صورة مثل بها حال الشاعر في هذا العالم . ففي الصفحات التي خصصها عن الشاعر بعنوان « عن الشاعر » ، وكتبها سنة ١٩١٢ ، أي بعد سنة من رحلته إلى مصر ، يصف لنا رحلته على النيل في مركب مجدوف فيه ستة عشر شاباً صعيدياً ، انتظموا على أربعة مقاعد ، وينزلوا كل جهدهم في تحريك المجاديف . وعلى ظهر الباخرة عند الرأس وقف رجل في عكس اتجاه المركب وأنشأ يغني : « كان يغني قبيحة وفي قرات غير منتظمة ، لا عندما كان يغنيهم الجهد ، بل بالعكس كثيراً ما كان يغني في يوم في أسوأ حال ، لكن الأمر جرى على وقار . ولست أدري أي أثر سبب تأثر بالمحيطين في المركب ، لقد كان كل شيء واداه ، ولم ينظر خلفه إلا نادراً ولديهم غرض ... إن انطلاق مركبنا وشدة ما كان يقاومها قد توارت في نفسه ، لكن بين الحين والحين استند فيض منها فانطلق يغني ... وبينما كان الذين معه يتفوقون إلى أقرب شيء ويمسكون به ، كان صوته على اتصال بما هو بعيد جداً فجلبنا إلى هناك » . وختم ولكنه وصفه قائلاً : « ليت شرى ماذا جرى ! لكن رأيت قبيحة في هذه الظاهرة موقف الشاعر ، وبكائه ، وتأثيره داخل العصر ، إن من الممكن أن ننازعه كل مكانة ، إلا تلك ، فهناك يجب التسليم بها له . »

فذلك إذن يشبه موقف الشاعر في العالم عموماً

بومة العالم الآخر ترسم المخطط القاتق الوصف بطريقتها .
وهكذا نرى الشاعر قد نقل إلى العالم الآخر نفس الصور ونفس التجارب التي شاهدها في رحلته إلى مصر .

- ٥ -

لكن الشاعر بدأ يشعر بالحنين إلى أوروبا ، لا لأنه أحس الملل من زيارة مصر ، بل لأنه يتود أن يعود إلى الحياة المتوحدة في باريس ، لأن زيارته لمصر ، كما صرح بذلك في رسالة إلى ناشره بتاريخ فبراير سنة ١٩١١ ، كانت مصدر إثراء روحي له لا يستطيع وصفه ، وقد خلقت له واجبات جديدة . بيد أنه يتحدث في الرسالة نفسها في غيرها (راجع إلى لصالويه Lou Salomé من رسائلها ، ص ٢٥٠ ، زودوخ سنة ١٩٠٢) عن « المتاعب والمضايقات » و « الظروف غير المواتية » التي مر بها في مصر — دون أن يحدد لنا أحدها .

وكل ما نعرفه عنها هو أنه « مرض في القاهرة ثلاثة أسابيع في فبراير سنة ١٩١١ ، مما اضطره إلى الانفصال عن رفيقائه في الرحلة . وفي ٢/٢٤ ذهب إلى حلوان ونزل في فندق « الحياة » (الذي تحول بعد ذلك إلى مصحة للأمراض الصدرية) وكان يديره كنوبس Knops وزوجته وهما أصدقاء زوجة ذلك ، فوجدا لهما ترحيباً بالغا . بأي مرض أصيب في القاهرة ؟ إنه لم يحدد شيئاً . ألعنه مرض عاطفي ، أعني حنيناً روحياً عميقاً مصحوباً بهبوط جسدي ، ربما ، إذ قيل لنا أن هذا العالم الجديد الذي اكتشفه ولكنه في مصر قد أهبط روحه ، حتى لم يعد في استطاعته بعد أن يتحمل كل هذه الأمور الجديدة . وإنه لكثير جداً أن تستطيع النفس تمثل عالم جديد غني مثل هذا في أيام قلائل . من هذا مرض ولكنه : جسمياً وروحياً . »

وفي الخامس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩١١ ترك القاهرة متجهاً إلى الإسكندرية حيث أبحر منها على

ذلك المغنى المصرى على المركب الذى يسير فى النيل : إنه يغنى ضد تيار العالم ، يغنى وحده ، على قنرات غير منتظمة ، دون أن يحفل بجمهور الناس الذين قد يصفون إليه أحياناً ، والذين يوجههم إلى شئ بعيد لا يحفل به الجمهور حتى يجذبه الشاعر إلى هذا الشئ البعيد . ويمكن أن تنازع الشاعر فى كل مكانة ، إلا هذه ، فلندعها له .

...

ويفكر ولكه فى العودة لزيارة مصر . فقد اقترحت عليه أميرة تورين وتاكسيس أن يقضيا شتاء سنة ١٩١٣ - سنة ١٩١٤ فى مصر فى ذهنية على النيل وسألته رأيه . لكن ولكه لم يجزئ على اتخاذ قرار . قاتلاً للأميرة : ذلقة نصبت قوى كلها ، ولا أصر بالقدرة على القيام بمهمة كبيرة . لقد قُتِل بالكثير من المفارقات ، لكن لم أستطع منها غير القليل ، ولم أترك كل منها غير مرارة الصعود إلى قنطرة مزبلة كثيرة . (الأميرة مارى لون تورين وتاكسيس : ذكريات عن ولكه ، ص ٧٢ . ملحن - برلين سنة ١٩٢٤)

لكن الأميرة نفسها لم تحقق مشروعها هذا ، ولم تر الشاعر فى خلال ذلك الشتاء .

يبد أن ولكه ظل مسخوراً بحلج الآثار المصرية فيولابلها . وما هو . فا يتحدث إلى الأميرة عن عزمه على دراسة الآثار المصرية واللغات الشرقية فى السوربون بباريس ، لكن يلوح أيضاً أنه تخلى عن هذا المشروع . لأنه قبل رحلته إلى تونس قد بدأ يلم بقليل من اللغة العربية ، أما اهتمامه بالآثار المصرية فمرز خاصة . أثناء مقامه فى برلين ، إذ نظم فى صيف أو خريف سنة ١٩١٣ قصيدة عن رأس أمينوفيس الرابع (اختاتون) الموجود فى متحف (برلين القصيدة فى صاته ١٩٠٩ - ١٩٢٦ ، ص ٢٩٤) ، كما ذكر هو ذلك فى رسالة إلى لوسالونيه

بتاريخ أول أغسطس سنة ١٩١٣ ، وكان الرأس قد اكتشفته حديثاً بعثة الآثار الألمانية فى مصر . وفى الرسالة نفسها يذكر أنه تحدث طويلاً مع الأستاذ اشتيندورف Steindorf عالم الآثار المصرية الألمانى فى ليبتسج ، وعن إمكان مصاحبته فى حملة تنقيب عن الآثار فى التوبة . بيد أن ولكه لم يحقق أبداً هذا الحلم : حلم الاشتراك فى حملة تنقيب عن الآثار المصرية . كذلك نجد فى بعض القصائد الصغيرة تأثرات بمصر ، خصوصاً فى قصيدة بعنوان : « لابد من الموت لأننا نعرفه » تبعاً لشكل قاله بتاح حوتب « قصائد ١٩٠٦ - ١٩٢٦ ، ص ٤٩ » .

وإذن فلكه ظل بهم مصر ، ويتأثر بروائعها وحكيها ، مصر العهد الفرعونى .

وكانت آخر علاقة ذكرته بمصر صلته بسيدة مصرية رائدة الجبال ، هى السيدة نعمت علوى بك ، ولما معه قصة يدعى رواها آدمون جالو Ed. Jaloux فى كتابه الذى خصصه لها ، ولأجل لإطالة الكلام هنا بشأنها . وكانت هذه آخر صلة نسائية لركه . ويؤكد بعضهم أن المرض الذى مات به ولكه فى مستشفى فال مون Val-Mont بسويسرا فى ٢٩ من ديسمبر سنة ١٩٢٦ يرجع إلى وجع شوك وردة اقتطفها ولكه من حديقة قصر (ميزو) وهو يودعها لما أن زارته هناك .

إنها إذن وردة ، اقتطفت من أجل وردة ، وردة مصرية حية ، هى التى حملته إلى حيث يرقد الآن ، فى رارون تحت رمز الزردة :

أيها الوردة ، أيها التناقض الخالص ، لذلك
ألا تكوني نقاداً لأحد
تحت هذه الجفون الكثيرة !

الرياء والرزاء العربيه

بقلم الدكتور مراد كامل

وكان كل منهم تعوزه المعرفة الدقيقة عن أحوال الآخر ، فسوء النية متوفر ، والخصم لا يريد أن يحق خصمه أو يتصفه . وقد زاد هذا منذ الحروب الصليبية الأولى (١٠٩٦ - ١٠٩٩ م) وعاش المسلم في حروب مع عالم لا يريد أن يعترف بسلطانه ، كما شعرت الكنيسة الكاثوليكية أمام انتصارات منافسها المتوالية بتهديد كيائها . ولكن الحروب الصليبية كانت في نفس الوقت سبباً في إيقاظ وعي الغرب لدراسة اللغة العربية والآداب العربية ، فقد لمس الغرب قيمة ما ورثه العالم الإسلامي من حضارات قديمة في الطب والحساب والفلك والفلسفة والعلوم الطبيعية ، وأحس حاجته للوصول إلى معرفة ما عند العرب . هذه العلوم .

● الترجمة

ففي أواخر القرن الحادي عشر ظهر Constantinus Africanus (قسطنطين الأفريقي) وهو مسيحي من تونس كان في خدمة الكونت النورماندي جويسبرندو Guiscard الذي انتزع صقلية من العرب ، وأخذ في نقل بعض الكتب العربية في الطب إلى اللاتينية ، وقد ساعدت هذه الترجمات مدرسة سالرنو Salerno (جنوبي نابولي) على النهوض بالعلوم الطبيعية ، ولم تكن هذه الترجمات من العلوم القديمة كافية حتى تعطي صورة عن الحضارة الإسلامية ، ولم يكن لها كذلك أي أثر في دراسة اللغة العربية لذاتها ، وكان الاعتماد في الترجمة على مترجمين من المسيحيين الشرقيين أو من بعض المسلمين أو من المستعربين (Mozarabs)

ظهر الإسلام وبدأت الفتوحات ، وبدأ معها اتصال العرب بالشعوب المختلفة .

ولم يكد ينتهي القرن السابع الميلادي حتى رأينا العرب قد فتحوا في الشرق : العراق وفارس وأفغانستان وسورية وأذربيجان وجزءاً من أرمينية وجزءاً من آسيا الصغرى . وفتحوا في الغرب : مصر وليبيا وتونس ومراكش .

وفي القرن الثامن فتح العرب سردينية سنة ٧٢٠ م ، وظلوا بها إلى سنة ١٠٥٠ م ثم دانت لهم مالطة وكورسيكا سنة ٨١٠ م وظلوا بها حتى سنة ١٠٩٠ م .

وكان النصر العظيم للعرب في البحر الأبيض فتح صقلية سنة ٨٢٧ م ، ولم يتركوها إلا سنة ١٠٧١ م ، ثم استولوا على كالابرية (٨٣٧ - ٨٨٠ م) وباري (٨٤١ - ٨٧١ م) وجزيرة بونيفي ولإسكيبه وكابو ميزينو وجزء من لومباردية وبيمونتي .

وفتحوا الأندلس في أوائل القرن الثامن وظلوا به إلى أواخر القرن الخامس عشر . وقد بقي الجزء الشمال الغربي من إسبانيا خارجاً عن منطقة النفوذ العربي ، ومنه كانت مناوأة العرب .

لقد قامت الصلة بين العرب وهذه الشعوب بعد حروب ، فلم يترك هذا الجو من العلاقات المتوترة فرصة ليتعرف كل على الآخر عن طريق المعرفة الصحيحة الموضوعية . وعاش مسيحي الغرب و مسلمو الشرق جنباً إلى جنب عدة قرون لم يشعر أحد منهم بحاجة ملحة إلى درس لغة الآخر ، بل لم يكن لديهم في أول الأمر متسع من الوقت للانقضات إلى دراسة اللغة .

إلى اللاتينية وهي رسائل جدلية ، ونشرت ترجمة كيتينز Ketensis في «يال» بسويسرا سنة ١٥٤٣ م أي بعد أربعة قرون من كتابتها ، مما يدل على احتفاظ هذه الترجمة بقيمتها في أوروبا ، وكان طبعها سبباً في اتساع دائرة انتشارها ومن هذه الترجمة أخذ أريفايني Arrivabene الإيطالي سنة ١٥٤٧ م أول ترجمة بالإيطالية ، ومن الإيطالية نقلها إلى الألمانية سنة ١٦١٦ م شويجر Salomon Schweigger ، ومنها إلى الهولندية سنة ١٦٤١ م .

وحول سنة ١٦٥٠ م تولى ديسليسيه de Silesia Germanus الإيطالي ترجمة القرآن إلى اللاتينية ولكن هذه الترجمة لم تنشر .

وقام مارانشي Lodovico Marracci بترجمة كاملة للقرآن إلى اللاتينية سنة ١٦٩٨ م وكان قد قدم لها مقدمة وافية وشروح ظهرت في أربعة أجزاء سنة ١٦٩١ م اعتمد فيها على المفسرين والشرّاح المسلمين (وقد أوضح ذلك Nallino في بحثه عنه) .

وترجم سال Georges Sale القرآن إلى الإنجليزية سنة ١٧٣٤ م معتمداً على ترجمة مارانشي Marracci ومن ترجمة مارانشي أيضاً أخذ ريتز David Nerrter الترجمة الألمانية التي نشرت في نورنبرج سنة ١٧٥٣ م .

● المعاجم وكتب اللغة

كان وضع المعاجم أول ما اتجه إليه العلماء منذ القرن الثاني عشر . وقد ظهر أول معجم باللاتينية والعربية لمؤلف لا تعرف اسمه ، وهو لمستعرب يتقن العربية وتنقصه الدقة في المعاني اللاتينية حوى أحد عشر ألف كلمة ، ونشر هذه المخطوطة القيمة في ليدن سيولد Seybold سنة ١٩٠٠ م .

وهم المسيحيون الذين تأثروا بالحضارة الإسلامية تحت حكم المسلمين في إسبانيا . وكان هؤلاء جميعاً لا يتقنون اللاتينية فكانوا ينقلون النص العربي إلى اللغة الدارجة ثم ينقلها من يتقن اللاتينية من اللغة الدارجة إلى اللغة اللاتينية .

وقد اهتم ملوك صقلية بالتعرف على حضارة العرب وعاداتهم وأخلاقهم ولغتهم وعوامهم ، ورثبوا ديوانهم وتدير أمور الدولة على النظام العربي وشيدوا قصورهم على الطراز العربي كذلك ، واستعانوا بالعلماء العرب . نذكر من هؤلاء الملوك روجيرو الثاني (١١٠١ - ١١٥٤ م) الذي طلب من الإدريسي أن يؤلف له في الجغرافيا ، ومنهم فردريك الثاني (١١٩٤ - ١٢٥٠ م) . وقبل أن تسقط مدينة الرها من أيدي الصليبيين سنة ١١٤٤ م كانت قد ظهرت ترجمة للقرآن إلى اللاتينية سنة ١١٤٣ م قام بها بطرس القسطنطيني Petrus Venerabilis (١٠٩٢ - ١١٥٧ م) وكان قد أوفد إلى إسبانيا سنة ١١٤١ م في مهمة رسمية ليتفقد أحوال رهبان شركته ، وحيث توسط في الصلح بين ألفونس السابع ملك قشتالة وألفونس الأول ملك أراجون ، ورأى في إسبانيا الصراع بين الإسلام والمسيحية ، وشاهد العراك بين العرب والإسبان ، وعاشر هجوم الموحدين على إسبانيا (١١٤٧ - ١٢٦٩ م) .

ولمّا شرح في ترجمة القرآن إلى اللاتينية ، والتقى في إسبانيا بعالمين إنجليزين وكانا يعرفان العربية أتيا لدراسة الفلك والحساب بالعربية وهما كيتينز وداماتا Robertus Ketensis , Hermannus Dalmata , وأمكنه أن يقتنعهما بترجمة القرآن إلى اللاتينية . وتولى كيتينز Ketensis الترجمة ولكنها لم تكن ترجمة دقيقة صحيحة بل كانت بمثابة شرح للموضوعات التي ذكرها القرآن أي لم يبين فيها بلاغة القرآن ولا طريقة عرضها بل سردا مختصراً . وتولى داماتا Dalmata ترجمة رسائل عربية

Arabicae عالج فيه لأول مرة الصرف العربي بالتفصيل وقد اعتمد عليه دوساس Silvestre de Sacy (١٧٥٨ - ١٨٣٨ م) في كتابه في النحو العربي الذي نشره سنة ١٧٩٩ م .

وفي سنة ١٦٣١ م نشر أويثيني Tommaso Obicini كتاب الأجرورية للمرة الرابعة مع ترجمة لاتينية دقيقة وتعليق مفصل قيم . ونشر تلميذه الذي كان يدرس العربية في روما دي سيليسيا Dominicus Germanus de Silesia (١٥٨٨ - ١٦٧٠ م) كتاباً في العامة العربية وأتبعه بقاموس في العامة بالإيطالية واللاتينية والعربية ، ثم بكتاب في قواعد اللغة العربية والعروض باللاتينية وفي سنة ١٦٥٠ م نشر Antonus ab Aquila الذي كان يقوم بتدريس العربية في روما كتاباً في القواعد العامة وراعى فيه وضع القصص إلى جانب العامة .

وهم بعد ذلك الإيطالي جيجيوس Antonius Giggeius على الخصوص بتأليف المعاجم العربية ، فنشر سنة ١٦٣٢ م في ميلانو قاموساً باللغتين العربية واللاتينية ، واعتمد فيه على الفيروزيادى ، وبذلك كان له السبق في تعريف الغرب بالمعاجم العربية ، وقد استخدمه الهولندي جوليس Jacobus Golius (١٥٩٦ - ١٦٦٧ م) فيما بعد في وضع قاموسه العربي اللاتيني Lexicon Arabico-Latinum الذي نشره سنة ١٦٥٣ م .

● المطبعة العربية

وفي هذا الميدان كانت إيطاليا سابقة . فقد ظهرت المطبعة العربية لأول مرة في فانو Fano بإيطاليا حيث تم طبع الصلوات السبع في سنة ١٥١٤ م بأمر البابا يوليوس الثاني (١٥٠٣ - ١٥١٣ م) وذلك لأقباط مصر . وفي سنة ١٥٣٠ م طبع القرآن في البندقية . وكانت روما في أوائل القرن السادس عشر ملتقى

وقطعت إسبانيا في القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر شوطاً بعيداً في الدراسات اللغوية العربية كملت بتأليف أنكالا Pedro de Alcala في قاموسه الإسباني العربي الذي ظهر سنة ١٥٠٥ م وقواعد اللغة العربية بلهجة غرناطة سنة ١٥٠٥ م .

وكان لإيطاليا في هذا المضمار شأن فقد كان لعلمائها دراسة في الألفاظ العربية واللغة نذكر منها مخطوطة محفوظة في فلورنسة من القرن الثالث عشر ، وهي معجم بالعربية واللاتينية لا يعرف مؤلفه ، وله أهمية خاصة فقد شكل الألفاظ العربية كما كانت تنطق في القرن الثالث عشر ، وهو بذلك يفيد في دراسة اللهجات العربية في ذلك العصر ، وقد نشره سكاپاريلي Schiaparelli سنة ١٨٨١ م ، وما كادت تسقط الأندلس ويهجروها من تبقى من المسلمين حتى زالت اللغة العربية هناك وضعت دراساتها .

واهتمت البلاد الأوروبية (الأخرى) بالدراسات العربية منذ أوائل القرن السادس عشر ، وكان على رأسهم علماء إيطاليا .

وكانت الفكرة السائدة لدى الكنيسة الكاثوليكية في اتحاد الكنائس لاتزال تحتل المكان الأول من اهتمام الكنيسة والعلماء وكانت سبباً في دراسة العربية واللغات الشرقية الأخرى .

واستمر الاهتمام في إيطاليا بالمعاجم وكتب اللغة ، ونشر رايموندى Raimondi كتاب التصريف للعزى وألفحه بترجمة لاتينية حرفية وترجمة لاتينية أخرى . ولم يكد القرن السابع عشر يبدأ حتى ظهر في إيطاليا اتجاه جديد ، وتتصل العلماء من الاهتمام باللغة العربية ليخدموا فكرة اتحاد الكنائس وشرعوا في دراسة العربية لذاتها .

ففي سنة ١٦٢٠ نشر مرتولوتس Franciscus Mastelottus كتابه الفصحى Institutiones Linguae

وَعَمَّكُنْ باولينوس Stephanus Paulinus

تلميذ رايغوندى Raimondi من إنشاء مطبعة عربية أخرى في روما ، ووجهه هم إلى تحسين الحروف . وكان من أهم أهداف المولين لهذه المطبعة أن ينشروا الكتب التي تؤدي إلى اتحاد الكنائس الشرقية بروما ، ف نشرت سنة ١٦١٣ م كتاب صلوات للكردينال بلري Bellarmin بالعربية واللاتينية عن الأصل الإبطالي ، ونشرت سنة ١٦١٤ م المزامير بالعربية واللاتينية . وأشرف على هذا اثنان من الأساتذة الموارنة هما Victor scialac Accurensis Gabriel Sionita اللذان توليا تدريس اللغة العربية في الكلية اللاهوتية بروما ، وكان سافاري Savary سفير فرنسا في روما أكثر المشجعين للمطبع باولينوس Paulinus في إنشاء المطبعة ، وعاد سافاري Savary سنة ١٦١٥ م ، إلى باريس فأخذ معه الحروف العربية وباولينوس Paulinus حيث أنشأ أول مطبعة عربية في باريس قامت بطبع الكتب العربية تحت إشراف الموارنة . وكانت المطبعة العسرية في إيطاليا حافزا للهولندي رافانجيوس Francis Rephaelengius (١٥٣٩ - ١٥٩٧م) على إنشاء مطبعة في هولندا ، ولكنها لم تصل في شكل حروفها إل المستوى الراقى الذى وصلت إليه حروف المطبعة الإيطالية ، وكذلك حفزت إيطاليا الطيب الألماني كريستن Kirsten (١٥٧٥ - ١٦٤٥ م) إلى إنشاء مطبعة عربية في ألمانيا حروفها أقل جمالا من الحروف الإيطالية ، ولكنها أكثر وضوحا ، ثم حمل مطبعته حين لم يجد من يشجعه من الحكام ، وذهب بها إلى السويد حيث مات سنة ١٦٤٥ م .

وكانت الطباعة العربية قد مرَّ عليها مدة أصيبت فيها بفقر في أوائل القرن السابع عشر ، فالكتب العربية المطبوعة لم تجد رواجاً في الشرق ، فقد كان مظهر الكتاب المطبوع لا يتفق مع ما اعتاد عليه الناس من شكل الخط

للشريقين من مسيحيين ومسلمين ، ومركزاً مرموقاً للدراسات العربية والشرقية ، وذلك بعد أن ظهر الاهتمام بالغات القديمة وأدائها لفهم الدراسات الإنسانية ، ولكن المطابع منذ نشأتها الأولى (١٤٤٠ م) كانت لاتستف هذا السيل من الدراسات العربية لخلوها من الحروف العربية ، وهي لم تبدأ في طبع الكتب العربية إلا في القرن السادس عشر . وكان على ناشر النص العربي أن يستعين بخفار على الخشب لا يعرف العربية ، ولم يتجهوا إلى خطاط عربي ، فخرجت حروف المطبعة العربية في شكل غير سليم .

وفي سنة ١٥٨٠ م أنشأ فرديناندو ديميدتشى دوق توسكانا مطبعة عربية طبع فيها كتاب البستان في عجائب الأرض والبلدان لسلامش بن كند غدى الصالحى سنة ١٥٨٥ م في روما في مطبعة باسا Domenico Basa ، وأشرف على هذه المطبعة الإيطالى الشاب رايغوسى Giovanni Battista Raimondi / وكان قد أمضى مدة في الشرق وأتقن العربية فعمل على قطع حروف عربية جديدة للمطبعة تكون ملتصقة غير متفرقة كما كانت من قبل ، وطبع بالحروف الجديدة : قانون ابن سينا سنة ١٥٨٦ م ، والأناجيل سنة ١٥٩٠ م والكافية لابن الحاجب ، والأجرومية لابن أجروم سنة ١٥٩٢ م ، وكتاب نزهة المشتاق في ذكر الأوصاف والأقطار والبلدان والجزر والملائن والأفاق للإدريسى سنة ١٥٩٢ م ، وكتاب النجاة لابن سينا سنة ١٥٩٣ م .

وكان السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ - ١٥٩٥ م) قد سمح منذ سنة ١٥٨٨ م ببيع مطبوعات هذه المطبعة في أنحاء الدولة العثمانية ، وكان أولها كتاب تحرير أصول إقليدس للطوسي الذى تم طبعه سنة ١٥٩٤ م . وفي سنة ١٦١٠ م طبع كتاب التصريف للعرى وكان هذا آخر ما أخرجه هذه المطبعة الى انتهت بموت رايغوندى Raimondi سنة ١٦١٤ م .

ديوان ابن حمديس وقى سنة ١٩٠٦ م أنحف المكتبة الإيطالية بترجمة لرحلة ابن جبير .

ونظر عالمان أهميا بدراسة تاريخ صقلية أولها كوسا Salvatore Cusa (١٨٢٢ - ١٨٩٣ م) الذى كان أستاذاً للدراسات العربية فى بارمو والذى نشر بحثاً مختلفة فى تاريخ صقلية ، تخص بالذكر منها ما نشره فى جزأين (١٨٦٨، ١٨٨٢ م) ، ويات قبل أن يتم هذا المشروع العلمى الضخم فى جمع الوثائق اليونانية والعربية عن صقلية لنشرها وترجمتها والتعليق عليها I diplomati greci ed arabi di Sicilia, pubblicati nel testo originale, tradotti ed illustrati

أما الآخر فطلميذ الأول واسمه لاجومينا Bartolomeo Lagumina (١٨٥٠ - ١٩٣١ م) وقد وجه دراساته وأبحاثه إلى ناحية النقوش العربية والحيات فى صقلية .

● العلم الإغريق الإيطاليون

كايتانى Leone Caetani (١٨٦٩ - ١٩٣٥ م) .
لعل دراسة التاريخ الإسلامى بمدينة عالم إيطاليا وقف حياته على دراسة التاريخ الإسلامى وجهها وجهة المذهب العلمى القويم . فقد ظهر كايتانى Caetani فى أوائل القرن العشرين فقرأ ما كتبه موراتوريس Muratoris فى تاريخ إيطاليا Annali dell'Italia ، ونسج على نوله فى كتابة التاريخ الإسلامى ، فأخذ فى جمع المصادر المنشورة والمخطوطة فى التاريخ الإسلامى منذ نشأته إلى فتح الأثر لك مصر سنة ١٥١٧ م ، ونقلها إلى الإيطالية ، ثم أخذ فى عرض النصوص ودراسها ونقدها ليستخلص منها تاريخاً يسير المذهب العلمى السلم ، وضمن ذلك كتابه تاريخ الإسلام Annali dell'Islam فى أحد عشر مجلداً (١٩٠٥ - ١٩٢٧ م) .

وقدم لدراسته مقدمة طويلة ثم عالج مسائل مختلفة ، وأفرد لبعض هذه المسائل دراسات خاصة فى كتابه Studi di Storia Orientale ١ الجزء الأول

العربى المنسوخ ، وكانت الكتب تقصصها العناوين وبها أخطاء مطبعية ونحوية كثيرة ، هذا إلى أن العرب أخذوا يشككون فى نيات الغرب من طبع هذه الكتب ، ولذا انصرفت المطابع فى أوروبا عن طبع كتب الأدب والدين إلى طبع المعاجم وقواعد اللغة .

● دراسة التساريخ

بدأت العلاقات الاقتصادية والسياسية بين الدول المسيحية فى الغرب والدول الإسلامية فى الشرق فى القرن السابع عشر ، وأخذت الدراسات العربية طريقاً مثمراً ظهرت آثاره بعد الثورة الفرنسية ، وتقدمت تقدماً محسوساً فى القرن التاسع عشر ، وتوسع العلماء فى الدراسات التاريخية والأدب العربية ، وظهر أمارى Amari Michele (١٨٠٦ - ١٨٨٩ م) فوجه همه إلى تاريخ

موطنه صقلية ، وبدأ يجمع النصوص العربية المنشورة والمخطوطة والى تخص تاريخ صقلية وجغرافيتها وشعرها وأدبائها وعلمائها من العرب ، ونشر منه ١٨٥٧ م كتابه (مكتبة صقلية) Biblioteca Arabo-Sicula .

وكان قبل ذلك قد بدأ بنشر كتابه القيم الذى ظهر منه الجزء الأول سنة ١٨٥٤ م عن تاريخ مسلمى صقلية Storia dei Musulmani di Sicilia والذى أتم نشره سنة ١٨٧٢ م ، ثم جمع النقوش العربية فى صقلية ونشرها فى ثلاثة مجلدات Epigrafi Arabi di Sicilia ، وتقدم على أمارى العسالم سكاپاريللى Schiaparelli Celestina (١٨٤١ - ١٩١٩ م) واشترك مع أستاذه فى نشر ما كتبه الإدريسى لروجرى عن إيطاليا مع ترجمة إيطالية (النص سنة ١٨٧٨ والترجمة سنة ١٨٨٣ م) .

وكان أمارى قد كشف فى فلورنسة عن معجم للألفاظ العربية فقام بنشره والتعليق عليه سنة ١٨٧١ م Vocabulista in Arabico ونشر سنة ١٨٩٧

ونشر سنة ١٨٧١ م شرح جمال الدين بن هشام على قصيدة بانت سعاد ، ثم نشر سنة ١٧٩٠ م الاستدراك على سيويه الزيندى وكتاب الأفعال لابن قتيبة سنة ١٨٩٤ م ، واستخرج من مخطوطات الطبرى فى لندن جزءاً من سنة ٦٥ - ٩٩ هـ فنشره وعلّق عليه .

وفى سنة ١٨٨٧ م نشر فهرساً للشعراء الواردين فى خزنة الأدب . وما يدين له الباحثون بالفضل نشره فهراس لكتاب الأغاني من (سنة ١٨٩٥ - ١٩٠٠ م) فأفرد فهرساً لأسماء الشعراء ، وآخر للأشعار على القافية ، وثالثاً لأسماء الأماكن والبقاع ، ورابعاً للأسماء الأعلام وغير ذلك .

وله كتاب فى قواعد اللغة العربية الجنوبيةى باللاتينية نقله الأستاذ نليلون إلى العربية وطبعته الجامعة العربية سنة ١٩٣١ م : وكان قد درس فى الجامعة المصرية القديمة من سنة ١٩٠٩ إلى سنة ١٩١٤ م .

وكان جويدى قد اعتزم القيام بمشروع وضع معجم للألفاظ العربية يجمع فيه الملاحظات اللغوية والدراسات فى المعردات الواردة فى النصوص التى نجدها مبشرة فى أماكن كثيرة ، ولكن وافته المنية دون أن يتم هذا العمل العظيم .

ميكي لانجلو جويدى Michelangelo Guidi ابن انيايسو جويدى I. Guidi

وقد كان لى شرف التلمذة عليه فى الجامعة المصرية حيث درس فى قسم اللغة العربية ثلاث سنوات (١٩٢٧ إلى ١٩٣٠ م) مادة هذه اللغة ، وكان أستاذاً فذاً واسع الاطلاع وقف حياته على الدراسات الإسلامية . واهتم بدراسة الفرق الإسلامية وخاصة الزيدية .

روسينى Carlo Conti Rossini (١٨٧٢ - ١٩٤٩ م) .

هو عمدة فى الدراسات الإثيوبية وفى دراسة بلاد العرب الجنوبية القديمة ، عنى بتاريخها ولغتها ودينها وفقها وتقودها .

جريفينى Eugenio Griffini (١٨٧٨ - ١٩٢٥ م) :

١٩١١ م والثالث ١٩١٤ م) منها دراسته للهجرة العربية وأثر الجفاف الذى ألمّ بشبه الجزيرة على هذه الهجرة ومنها دراسته للعوامل الاقتصادية والسياسية فى الجزيرة عند قيام الإسلام .

وبدأ منذ سنة ١٩١٢ م فى نشر Chronographia Islamica وتشتمل على تدوين أهم الأحداث التاريخية إلى سنة ٩٢٢ هـ - ١٥١٧ م . ثم أخذ منذ سنة ١٩٢٢ م فى نشر موسوعة أخرى عن التاريخ العام لحوض البحر الأبيض المتوسط والشرق الإسلامى من سنة ٦١٢ هـ - ١٥١٧ م ولم يظهر منها إلا الجزء الأول للأحداث من ١٣٣ - ١٤٤ هـ .

وفى سنة ١٩١٥ م اشترك مع العالم جابريلى Giuseppe Gabrieli فى نشر موسوعة عن الأعلام العرب ، وظهر منها جزءان سنة ١٩١٥ م) .
Onomasticon Arabicum

وقد كان لدى كايثانى Caetani / غياها فى المشروعات العلمية . ولكنه كان يعلم أنّ كل هذه المشروعات التى تتطلب دقة وسعة اطلاع لا تسع لها حياة رجل واحد ، ولما وقف سنة ١٩٢٤ م وقفية بحية لدى الأكاديمية الإيطالية ، وهب لها مكتبته ومخطوطاته وأوراقه العلمية ، وبذلك أنشأ مركزاً للدراسات الإسلامية فى روما .

إنياسو جويدى Ignazio Guidi (١٨٤٤ - ١٩٣٥ م) .

شملت مؤلفساته نواحى كثيرة فى الدراسات الشرقية ، وتنوعت فى لغات الكنائس الشرقية وأدبها ، وكانت له مشاركة منذ سنة ١٩٠٣ م فى Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium . وكان له فضل كبير على تقدم الدراسات الآثوية والتبعية والسريانية .

أما العربية فقد أولاهم اهتماماً خاصاً فقد ترجم العبادات إلى الإيطالية من مختصر الخليل سنة ١٩١٩ م ،

الشيء . وقد يبدأ أحياناً بدراسة تقطعة يظن أنها تافهة فيصل منها إلى مسائل مهمة يحققها على أتم وجه ، وفي معرض الكلام عن هذا النوع من الدراسة في رسالة كبيرة له عنوانها (أطلسة مشرقية أم مشرقية عند ابن سينا ؟) قال : « إن المسألة التي ألتصم حلها تظهر تافهة ولغوية ولكن حلها في الواقع حل غاية من الأهمية فهو يبين بالمن فكر ابن سينا ومركزه الحقيقي في تاريخ الفلسفة عند مسلمي الشرق ، فأمل أن أكون على حق في الإسهاب في هذا المجال والتدقيق في بحثه » .

كان الأستاذ نلليو يملك زمام العربية كاتباً وناطقاً ، وكان يلقي محاضراته على طلبة الجامعة المصرية باللغة العربية كما نشر بعض أبحاثه بها ، منها تاريخ علم الفلك عند العرب نشره سنة ١٩١٢ م ، وتاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٥٤ م .

وكانت إقامته في مصر سنة ١٨٩٣ م طالباً في دار العلوم حافزاً له على إتقان العلوم العربية ودراساتها بالطريقة التقليدية ، إلى جانب دراسته للهجة المصرية التي نشر في نحوها وصرفها ونصوصها ومفرداتها الكتاب الأول من نوعه سنة ١٩٠٠ م .

● في اللغة

أما أول ما كتبه في اللغة وتاريخ اللغة فهو مقتطفات قرآنية نشرها سنة ١٨٩٣ م وألحق بها معجماً على غاية من الدقة ، مذكر فيه اشتقاق الألفاظ ومعناها كما فهمت في عصر الرسول ، ثم نشر بعض شواهد التور العربية من جنوبي إيطاليا ، ثم نشر بالعربية كيف نشأت اللغة العربية مقالاً في (مجلة الهلال) والحروف اللاتينية هل تصلح للكتابة العربية مقالاً في (مجلة الهلال) وتصحيفات عربية في معجمات اللغة مقالاً في (مجلة العلم العربي بدمشق) ، وله مقالات كثيرة في معاني الألفاظ العربية (المعنى الأصلي لكلمة نصيبة) واستخدامها عند الفلاسفة وعلماء الفلك وكلمة (رياض)

وتذكر جريفي التي كان متنوع الدراسات ، ولعل إخراجها الموسوعة القانونية يزيد من حل سنة ١٩١٩ م من الأعمال التي تدل على أنها الدراسات الإسلامية .

كارلو ألفونسو نلليو Carlo Alfonso Nallino (١٨٧٢ - ١٩٣٨ م) :

علم من أعلام الدراسات العربية والعلوم الإسلامية في القرن العشرين ، عرفه طلبة الجامعة المصرية القديمة (١٩٠٩ - ١٩١٢ م) وجامعة القاهرة (١٩٢٧ - ١٩٣١ م) أستاذاً وصديقاً وعلماً وديماً فأجروه وأحبهم ، وقد زاد تعلقهم به على قدر رعايته لهم وتشجيعهم .

عرف الأستاذ نلليو في تلاميذه المصريين الذكاء وسرعة الحائط وحسب الأسلاك وقوة الذاكرة ، ثم كشف عن نقص فيهم فلاحظ ما يحتاجون إليه من تنظيم لمعلوماتهم وحصرها وضبطها حتى يتبناهم في التأليف بعد البحث فتعمد في درسه الدقة العملية في غير هوادة ووقف على كل مسألة يوفقها قدرها من النقص ليصلح ما انحرف ، وليرجع من هذا النبات الملتف والأغصان المتركة شجراً يافعاً يأنث مثمراً ، فوصل إلى غايته دون أن يرهق تلاميذه أو يكلفهم شغلاً ، وهم يعرفون له بالفصل والأثر على اختلاف مناصبهم .

بحث الأستاذ نلليو في فروع متشعبة من العلوم العربية والإسلامية ، فكشف لنا عن حقائق علمية جديدة في كل ناحية من نواحيها . وكان على علم متين ومعرفة ثابتة بسائر لغات الشرق الأدنى وآدابها ، وقد عرف كيف يستخدمها عند الحاجة إليها في دراسته للعلوم العربية والإسلامية ، وأتقن الأستاذ نلليو دراسة علوم أخرى ، فدرس علم الفلك والرياضات والفلسفة واللغة وتاريخ الأديان دراسة محقق ، وقد استخدمها في أبحاثه المختلفة .

وقال عن نفسه مرة « إذا صادفتني مسألة علمية فلا بد لي أن أتعلم في بحثها ، فأنا لا أكتفي بمعرفة نصف

بطليموس) و (كيفية كتابة الأسماء الجغرافية باللغة العربية والاراسية والتركية) و (الأسماء الجغرافية في العالم الإسلامي في بعض مؤلفات عربية حديثة) و (كيف تكتب الأسماء الجغرافية في طرابلس الغرب وبرة باللغة الإيطالية واللغة العربية) و (الجدول الجغرافية للبتاني مع الترجمة والتعليق) و (خريطة عربية من القرن السادس عشر الميلادي لعل ابن أحمد من مدينة سفاقس) و (رحلة صانع في ليبيا في القرن الثامن عشر) .

هذا وقد عهد المجمع اللغوي في مصر للأستاذ نلنيو الذي كان عضواً عاملاً فيه بتحقيق الأسماء الجغرافية في الممالك الإسلامية .

● حلم الفلك

أما علم الفلك عند العرب فالأستاذ نلنيو هو العمدة فيه . نشر كتاب الشان الفلكي بالعربية عن مخطوطة بالأصغر ديال مع الترجمة اللاتينية وعلق عليها . ويقع في ثلاث مجلدات . بدأ بفشرها سنة ١٩٠٣ م . أما كتابه تاريخ علم الفلك عند العرب الذي نشره سنة ١٩١٢ م فقد جمع فيه ما عرف في العربية من علم الفلك ، وقد تولاه الأستاذ نلنيو بالعرض والنقص . ويحدد علاقته بعلم الفلك عند اليونان والفرس والهند . وأظهر المعلومات الفلكية عند العرب قبل الإسلام . وله رسالة في (علم الفلك عند جفمنى) و (هل يقال زرق أم زرق في علم الفلك الدارج عند العرب) و (كلمة قطع في علم الفلك عند العرب) و (الشمس والقمر والكواكب عند المسلمين) .

● الفقه الإسلامي

درس الأستاذ نلنيو تاريخ الفقه الإسلامي وكذلك فقه الشرق القديم والشرق المسيحي . ألّف رسالة عن (كتاب البيان لابن رشد الفقيه) وهو جدّ ابن رشد الفيلسوف نشرها سنة ١٩٠٤ م وله رسالة في (الفقه

عربي) (فار) التي وردت في نص معاهدات بين مصر وأرابجون في القرن الثالث عشر الميلادي وكلمة (ها هنا) التي استخدمها ابن رشيد بمعنى (يوجد) وهي مثل العامية (فيه) .

● الآداب العربية

تعددت البحوث التي نشرها في الموضوعات الأدبية ، منها :

(صيقر الحكيم وكتاب طويبا) و (تاريخ آداب اللغة العربية) و (نقص في تاريخ آداب اللغة والعلوم التاريخية عند العرب) و (بيت التابغة الليباني عن الإله ود) و (آثار كتب يونانية وصلت إلى العرب عن طريق البهلوية) و (عم متولي) لمحمود تيمور ترجمه وقدم له ثم علق عليه ، و (ملاحظات عن ابن المقفع وأبنته) .

● التاريخ الإسلامي

شرع في إعادة نشر كتاب «أماري» عن تاريخ مسلمي صقلية (نشر الجزء الأول سنة ١٩٣٣ م والثاني في سنة ١٩٣٥ م ونصف الثالث في سنة ١٩٣٧ م . ووافته المنية قبل أن يتم طبع الكتاب) ونشر عدة بحوث تاريخية منها :

(عن تشريع القبائل العربية قبل الإسلام) و (البندقية وسفاقس في القرن الثامن عشر حسب وصف المؤرخ العربي مقديش) و (تاريخ ابن قبل الإسلام) و (رواد اثنين من الأوروبيين) و (هل كانت مصر تتعامل رأساً مع جنوب جزيرة العرب قبل عصر البطالسة) و (علاقة العالم الإسلامي بأوروبا) و (عن العرب والبربر في بلاد بركة) و (مخطوطان عربيان عن تاريخ بلاد اليمن مسعودان في مجموعة كابتاني) .

● الجغرافية

وله في الجغرافية العربية بحوث منها : (القياس المئري لدرجة دائرة نصف النهار عند جغرافي العرب) و (الخوارزمي وتحديد جغرافية

● المعهد الشرقى بروما

عين الأستاذ نلينو سنة ١٩٢١ م مديراً للمعهد الشرقى بروما Istituto per L'Oriente وأخسر ج أثناء ذلك مجلة الشرق المعصرى Oriente Moderno التى لا تزال تصدر إلى الآن وتشرف عليها ابنته ماريه نلينو Maria Nallino وهى مجلة فريدة فى نوعها وجهها الأستاذ نلينو لتتكون كل ما يتعلق بالشرق المعاصر فى دقة بالغة وأمانة علمية .

• • •

● الدراسات العربية الآن

ولقد ترك العلماء الراحلون زمام الدراسات العربية فى يد أساتذة أفاضل من الإيطاليين يقومون بها على الوجه العلمى الأكمل ينحصر بالذكر منهم :

Giuseppe Gabrieli, Georgio Levi Della Vida, Enrico Cerulli, Martino Mario Moreno, Giuseppe Furlani, Laura Vecchia Vaglieri, Sabatino Moscati, Umberto Rizzitano, Maria Mallino, Clelia Sarnelli, Vacca Minganti.

● المعهد الثقافى بالقاهرة

ولم تلبث إيطاليا أن أنشأت معهداً ثقافياً بالقاهرة ، جاء يحقق أملاً طالما انتظرناه نجعل إلينا نتائج دراسات الباحثين من الإيطاليين ويجعل إليهم نتائج الفكر العربى . وإلى أربو أن يضع القائمون على إدارة هذا المعهد فى برنامجهم إعادة نشر النصوص العربية وبخاصة ما نفذ منها مثل تاريخ القللك عند العرب لنلانو ومكتبة صقلية لأمارى ، ثم العمل على تشجيع نشر النصوص العربية من المخطوطات المحفوظة فى مكتبات إيطاليا ، ثم نقل أهميات الكتب للعلماء الإيطاليين إلى العربية مثل كتاب أمارى عن تاريخ العرب فى صقلية والتاريخ الإسلامى لكايثانى .

الإسلامى فى القوانين السريانية المسيحية لابن العبرى) و(الكفالة فى الفقه الحنفى) و(تحريم الموأخاة فى الفقه الرومانى القيصرى وما يماثله عند العرب) .

وله مقالات عن (الفقه الإسلامى) و(بيت المسال) و (القاضى) .

● الفكر الإسلامى

كان الأستاذ نلينو على علم لا يجارى بعلوم الدين الإسلامى والفكر الإسلامى والفرق الإسلامية ، كتب رسالة عن الإسلام فى العصر الحاضر (مقاصد الإسلام المعصرى) وفسر اسم فرقتين إسلاميتين معتمداً على اللغة والتاريخ ، فبين أن المعتزلة معناها (المخابدون) لا كما ذهب العلماء بأن معناها (المفصولون) ، وبين أن القدرية الذين لم يقبلوا القدر بل رفضوه سموهم بذلك لأنهم اشتغلوا بالقدر . ثم وصف الصلة بين كلام المعتزلة وكلام الإباضية ، وشرح ما بين الاثنين . كما ظهرت له عدة بحوث عن (الإجماع) و (الحديث) و (مصدر عربى للسيرة النبوية لم ينشر) و (الخلافة) . كما نشر فى التصوف (القصيدة الصوفية العربية لابن القارض) و(ملاحظات على ابن القارض وعلى التصوف الإسلامى) .

وفتكنه من الأدب الصوفى الشرق والغرب أمكنه أن يشرح الفرق بين تصوير الشاعر وبين المذهب الفلسفى . ثم بين كيف يكون المسلم الصوفى ثابت العقيدة مبنياً نفسية ابن القارض فحدد معانيه وفسر لغته .

● الفلسفة الإسلامية

كان الأستاذ نلينو خبيراً بالفلسفة الإسلامية ، نشر فيها عدة بحوث منها : (أفلسفة مشرقية أم مشرقية عند ابن سينا) و(تحقيق بعض معانى الألفاظ عند ابن سينا) .

أما علم الآثار القديمة وعلم المكتبات وتاريخ العلوم فله فيها دراسات وبحوث .

المودة إلى الحياة البدائية وتأمجها

فـ نظر المفكرين الإنجليز

فـ القرن الثامن عشر

بهم ، الدكتور جيمس

(١)

فكانت روعة الاكتشاف تغشى على القاصص جمالا
مبالغا فيه ، أو رعبا فيه مبالغا أيضا ، كما تليس و الحمجيين
التلاء « شخصية خرافية تعيش في تلك الجنات الأرضية .
وما كانوا في الواقع إلا أناسا وادعين مضيافين ، لم يقاوموا
المكتشفين بالنسوة المسلحة ، بل أكرموا وادتهم دائما
وهيدوم بصفتهم آمنة أحيانا ، فأثار امتناعهم عن المقاومة
دهشة دعت بطبيعة الحال إلى عقد مقارنات بين سلوكهم
وسلوك الشعوب المتقدمة في أوروبا . وكان يعترض الدعوة
إلى العودة للحياة البدائية في القرن الثامن عشر اعتبارات
فلسفية ألصقت « بالهمجي النليل » كما ألصقت به جميع
النظريات عن الطبيعة الفطرية ، وفعل الخبير الشامل .

ولعل من العسير أن تقتضى خطوات هذه الدعوة
في القرن الثامن عشر ، ففى إنجلترا ، على الأقل وعند
روسر على اليقين ، لا نجد تغيرات هامة في التعاليم
الجمهوريّة عن الحياة البدائية ، فقد اقتبست جزافاً لتستخدم
في أغراض أخرى فإن (مونتني Montaigne) في كتابه
(Essai des Carnibales) لم يضيف جديداً على
المسيحية الرسمية حينما قال : « ليس هناك ما يدعو إلى أن
يظهر لقرن بربرية الشرف وحي من خصصات الطبيعة أننا الطبيعة
الندبة » . وجاء من بعده روسو ليؤكد نفس المعنى
في كتابه « إميل » . ولكن مدلول كلمة الطبيعة تشعب

إن الدعوة إلى العودة للحياة البدائية بما فيها من
سذاجة فطرية لم تكن من مبتكرات القرن الثامن عشر ،
فقد كانت نجد سيلها كلما أحسّ الناس وضاعة البلخ
والزروع إلى المبالغة في التحضر ، فيحتنون إلى عهد
البراءة ويضيقون بالمدنية ، أو ببعض صفاتها وميزاتها
البارزة ، ويعبرون عن جوهر عقيدتهم في قول موجز
يليق : « علق الله الإنسان بشراً سبياً ، ولكن الناس جدوا في
سبل الزيف والندل » . لقد كانت هذه الدعوة تتضمن
دائماً حينئذ وشرفاً إلى حياة أسعد وأفضل تسود
فيها الفضيلة ويكون طابعها ذلك العصر البريء ، عصر
ما قبل وقوع الإنسان في الخطيئة ، كما كانت تطوى
على أن يكون المستقبل من نفس الأوضاع ونفس التصوير .

ولقد اقترنت فكرة « العصر الذهبي » الذي طالما
تغنى به شعراء اليونان والرومان اقتراناً وثيقاً بفكرة « الفردوس
الأرضي » الذي لا يحجبه الماضي ولا المستقبل ، بل هو
ماثل موجود في القرن الثامن عشر نفسه ، وهو موطن
البدائين . أو ليس من الجائز أن تكون جنة عدن ما تزال
قائمة في أمريكا أو في الجزر السعيدة ؟ وقد ساعد على
تأصل هذا التصوير الشعاري للفرديس الأرضية ، ماجاء
على لسان السامعين والمكتشفين ممن لم يلتمزوا الدقة دائماً ،

في أواخر القرن السابع عشر بقوله : « الجسم هو المصباح والروح هي شبة الله اللقية فيه » .

ونجد كذلك في كتاب « هاليفاكس » (Halifax)

خصلة الاتهينساي (Character of a Trimmer)

سنة ١٦٨٨ أنه وضع الطبيعة في مستوى ذاتي ، وعرفها بتعريف أدق : « إن هذا لا يعني أن الطبيعة هي تلك التي هي » .

فهمها المفنزون والمجانين ، ليوردوا طرغهم ، بل هي البرينة المثرة من الفساد التي تد الإنسان لتفسك بالفقيلة بدون أن تفرض عليه ، وهي أسى من أن تفسى بالأفكار الفتن ، التي تصنف بالأفكار الصالحة ، فتحاول جهننا أن تنسها ونقصها » .

ولقد نشأت هذه التعاليم في القرن الثامن عشر من

التضائل مع ملهوب هوبز (Hobbes) الأثنائي في عبادة

اللذة ، ومع دفاع ماندفيل (Mandeville) عن

الترف ، فأصبحت هذه التعاليم تمهيداً لمذهب التفاؤل في

القرن الثامن عشر ، والمذهب التلرج نحو الكمال .

وإنما نتجنا على انتشار هذه العقيدة مسجلا في

صفحات « The Gentleman's Magazine » لسنة

١٧٥١ ، فقد وقف جورج ويتفيلد يؤيد ما ذهبت إليه

طائفة النظامية التي تؤكد فساد قلب الإنسان ، فألقى

عقلة قال فيها : « إن الإنسان بطيئة تمت حيوان ونصف

شيطان » ، وصرعان ما امتلأت أعمدة المجلة برسائل قرائها

يلاقفون فيها عن استعداد الإنسان بفطرته للخير .

واستمرت هذه العقيدة طوال هذا القرن تستمد قوتها

من مصادر متباينة مثل روسو والمدافعين عن ملهوب

الكنيسة الإنجليكانية ، ونهاجم أولئك الذين يؤمنون

بالله فحسب ولا يعترفون بالأديان ، وكذلك أصحاب

مذهب الفكر الحر .

وأصبح « المصحى النليل » ابن الطبيعة البار ، الفكرة

المجسمة القائلة بأن الإنسان قد خلقت طبيياً حسن الطوية ،

وأنة صورة المخلوق الذي لم تشب شابة الإغراق في

التحضر .

يوماً بعد يوم حتى أن الأستاذ الأمريكي لفجوى

(A.E. Lovejoy) جمع في فهرس واحد ستة وستين معنى

لهذه الكلمة منذ العصور القديمة حتى عصر رندزورث

(Wordsworth) ومع هذا لا تزال قائمته ناقصة ، إلا أن

كلمة « طبيعة » أصبحت في منتصف القرن الثامن

عشر تدسم بمعنى ملهى هو « أنها مجموعة الأفكار والأشياء التي

لم ينسها اللن التي يطلع به مخلوق ناقص كالإنسان »

وسواء أكان المصحى النليل هندياً أم كاريبياً فهو

أقرب إلى نموذج الطبيعة من الرجل الأوروبي ، إذ كان

عناى عن الفساد ، ولكن هذه النظرية اصطلمت بمعضلة

صويصة ، هي أنه بالرغم من أن المصحى النليل براه من

الخطيئة فإنه أبعد عن الأمل المسيحي والخلاص فهو لم

يعمد ولم يسمع مطلقاً عن اللعنة التي نزلت بآدم ، كما ،

أنه من الناحية الأخرى ليس في حياته ما في حياة الأوروبي

مما يستوجب الاستغفار والتسكين . إن الاستغفار

بالطبيعة يكاد يكون عوضاً عن تعاليم الدين المسيحي ،

وفي هذا يقول لازكاز (Bartholomé Las Casas) :

« حقا لقد كان من الممكن أن يكون أولئك الناس لمد المخلوقات

لو أنهم عرفوا الله » .

ولما السبب جرّدت بثبات التشير لهداية « المصحى

النليل » الذي لم يكن في نظر فيلسوف القرن الثامن عشر ونظر

القصاصين الفلاسفة سوى تمثال مجسم للفضائل القبطرية

وللنظريات التقدمية . وقد قام بهذا المزج في فرنسا فلاسفة

كلهم يحذرون عن الكنيسة ، أما في إنجلترا فكان أكثر

من استوعبوا الفلسفة الجديدة من المشايين لمذهب

الكنيسة الإنجليكانية والمدافعين عنه .

وهناك مصدر آخر لمذهب العودة إلى الحياة البدائية ،

هو تزايد الاعتقاد في طيبة الإنسان الطبيعية . فالطبيعة

في نظرهم لم تكن مجرد كون تتحكم في حركته القوانين ،

بل كانت كذلك مبدأ خلقياً في نفس الإنسان . وقد

مهّد إلى هذا القسيس « جون راي » (John Ray)

أخذ منه ناعداً للحضارة الأوروبية . لقد رفع الشعور الموهب أو أى تعبير عن الانفعال والغزيرة — مجرد أنها غزيرة — إلى مرتبة الحكمة . أما التفضيلة وهى شئ طبيعى فلم تألف بمساوى المدنية ومفاسدها .



جونسون

إن روح التفانى بالخير فى القرن الثامن عشر لم تتعد الخنود التى رسمها اللاهوت المسيحى . إنها سلمت بعيداً الميل التطرفى لعمل الخير ، وبمذهب التدرج نحو الكمال « ولانما إلى حد معين .

إن الإنسان البدائى أقرب إلى النموذج المثالى ، ولكنه بالرغم من ذلك لا يستطيع الوصول إلى حد الكمال . إن نظام الطبيعة هو الكمال ، ويغنى للإنسان أن يجاهد للوصول إليه . والواقع أن الوصول إلى حد الكمال غير مستطاع فى هذه الدنيا ، وأن الممعى النبيل صورة ملائمة ومنفصلة للتساقى إلى الحياة الصالحة ، ولكن الممعى الحقيقى إذا لم يبتد إلى المسيح لا تكون له الأفضلية على أولئك الآمنين الذين يسلّمون بغطيشة آدم .

ومع هذا فإن تطبيق مبدأ الحياة البدائية على فكرة الممعى النبيل يتفق إلى حد ما مع التعاليم المسيحية عن الخشوع .

وقام الممعى النبيل يمثل مبدأ الميل لفعل الخير باستثناءات معينة . فإذا قبل همعى مسيحي كان هناك تناقض فى التعبير ، إذ الأصل فى وجوده أن

ويانتظر إلى اجتماع هاتين الصفتين فيه قام نموذجاً للخلق السمع ، ووقف بمنزل عن المجتمع المتدنن ليكون ناعداً ناعداً جداً له . ومع هذا فالواقع أن الممعى النبيل لم يكن ذلك الطابع المثالى ، فقد رأى سكان لندن رأى العين همعىاً نبيلاً بلحمه ودمه ، فما تأثروا به إلا بقدر معلوم ، وكان «أوساى Omai» هو ذلك الممعى الذى ولد فى جزيرة «هامبى» . وكان القبطان فيرنو (Furneaux) — شريك كوك فى بعثته المشهورة إلى قرب المحيطات المتجمدة — قد أحطه على ظهر مركبه ، وأحضره إلى لندن . وكان رأى كوك «أن أوساى لم يكن من الطراز الأجل لسكان الجزر السعيدة ، إذ لم يكن من سلافة الأشراف ، كالأهل يكن ذا مرتبة عالية أو سوسى للفكر أو البشرة» ثم عدل رأيه هذا بقوله : «من المؤكد أن أوساى ذو نشاط وفهم حسن ومبادئ مستقيمة وسلوك طيبى قور يدينه من أحسن الجسومات ، كما أن فيه قدراً مناسباً من الكبرياء يعزى إليه أن يتجنب من هم أقل منه مرتبة . وهو كئيب من الشبابك يهتف وير أن له قدرة كافية على التحيز ترباً له على الانطس فيما إلى الحد الذى لا يلبق . إننى لا أشن أنه يكره الخمر ، فإذا اضطر إلى مجلس مصاب يشرب أعجب القنداء على من يفرط فى الشراب فإن لا أشك أنه يعمل ذلك ليكسب ثناء أولئك الذين يشارهم ، ولكنه لحسن حظه قد أدرك أن شرب الخمر قليل جداً إلا بين السوقة من الناس . ولقد كان سريع الملاحظة رطب فى دقة بالغة أعلاق من شرفوا بمباهتهم من طلبة القوم وسلوكهم ، فظل يتقن متواضعا . وإننى لم أسمع أصلاً أثناء فترة إقامته كلها فى إنجلترا وهى ستان أنه شرب الخمر مرة حتى غل أو أنه انصرف عن سبوح الاعتدال التيق .»

وواضح أنه مديح مزين دقيق ، ومع هذا فقد قدم أوساى للملك فى قصره . وقال الدكتور جونسون نفسه لأحد محادثيه وهو أقرب إلى النبط : «سدى لقد أنسى كل وقته فى إنجلترا مع عيار الصواب ، وإن كل ما اقتبس من سلوكنا كان من النوع المهذب القاضل .»

وعاد أوساى إلى جزيرته تاركاً وراءه مادة للتأمل فى مزايا الحياة البدائية ، وإمكان مزجها بمجسومة من أصاليب الجلاعات المهذبة . إن أوساى لم يكن نموذجاً ممتازاً جداً لهذا المزج ، ولكنه ساعد على وقوف الممعى النبيل فى مستوى الحكيم الصينى القاضل المجادل الذى

التكوين العام للعالم ، ويلاحظ أنه خير . وهذه الغاية وضعت نظرية سلسلة الوجود العظمى ، ومنها أن صلاح المولى أبدي ، وأن هذا الصلاح الأبدي — حل رأى أديسون (Addison) — قابل للانتقال والانتشار حتى أنه ليس الله أن يجب نعمة وجوده لكل طبقة من طبقات المخلوقات المدركة . وكل مخلوق يكون حلقة في السلسلة العظمى لذلك الصلاح الموهوب ، وهي تتحدر من الإله إلى آخر حشرة في الوجود .



جوزيف أديسون

إذا كان سلم الوجود يرتفع باطوار متباعدة حتى يصل إلى الإنسان استطاعنا باستخدام نفس المنطق أن نفترض أن هذا السلم يستمر في الارتفاع التدريجي وسط هذه الكائنات التي لها طبيعة أسوأ من الإنسان . إذ أنه توجد مسافة تسع لدرجات مختلفة من الكمال . تتبدئ من الكائن الأسوأ وتنتهى بالإنسان ، وهي أعظم كثيراً مما بين الإنسان وأقرب الحشرات .

فلم يعد الإنسان إذن محور الكون وغاية له ، فوضعه في هذا البرزخ المتوسط الحال يجعله إحدى حلقات السلسلة العظمى للكائنات فقط .

يظل بمنأى عن الحضارة الأوروبية ليكون ناقداً لها ، ويكون جامعاً لفضائل البساطة والبراءة التي أهلها مجتمع غارق في التحضر ، أطلق عليه اسم « المجتمع المسيحي » .

(٢)

كان من النتائج التي تمخضت عنها الدعوة إلى الحياة البدائية في القرن الثامن عشر الميل إلى الاستهانة بقدر النشاط العقلي ، والخط من شأن كفاية الإنسان الفكرية ، فقد كتب لوك كتابه « بحث في الإدراك البشري » (Essay on Human Understanding) خاصة ليضع حدوداً للمعرفة البشرية . وقد وجد أن هذه الحدود ضيقة جداً ، ومن المسلم به أن العقل قبس من نور الله ، ولكنه خصيص لغرض محدود جداً ، فإذا حاول العقل الإنساني أن يتحكر الحياة البشرية أصبح هذا منه « كبرياء » وهو نوع من الجنون — حل حد قول سينوزا في كتابه عن الأخلاق — يعلم فيه الإنسان ومبادئ مفتوحتان متوهما أنه قادر على تحقيق كل الأشياء التي يزينها له خياله ، فيعتبرها أموراً واقعية . وبطرب ما دام لا يستطيع أن يتصور تلك الأشياء التي تقصى خيالاته من الوجود ، وتحدد قدرته على العمل . ولم يكن هذا في الواقع إلا تردباً لوجهة النظر التقليدية للأهوت المسيحي .

ولكن وضع العقل والكبرياء حل طرف قفيض كان نتيجة أو هذا من نظرية كذبة أوسع سماها الأستاذ بازل ويلي (Basil Willen) « الظفرة المحافضة في الكون » ، إذ كان الشعور السائد هو أن الكون مخلوق حل مثال صالح وعنوف بالغاية الإلئية ، وكل شيء يحدث حسب مشيئة الله ، وأنه ليس في الإمكان أن يكون العالم أبدع مما كان .

أما الشرف فلا يمكن إنكار وجوده في العلم ، ولكن من الأمور الجرمية ألا نشغل بالتفكير في مشكلة الشر بالنسبة للفرء ، أو أن نتأمل في المآزق الإنسانية ، بل ينبغي أن يستطيع الإنسان بإعمال الخيال أن يفكر في

الإنسان إلى عدم المطلق . ولما كنا نشفق جزئياً كبيراً من سرراتنا ، بل حتى من بقائنا ، من آلام الحيوانات الدنيا وبناتها ، ألا يمكن أن يفعل بنا من هم أسمى منا ما فعلناه بغيرنا بطرق لا تصل إلى فهمها تماماً كسوء مدارك البشر ، كما نحصل نحن على منافعنا بواسطتنا التي هي فوق مدارك أسوأ المخلوقات المسفرة لخدمتنا ؟

ثم يأتي بعد ذلك :

(٤) الشرور الأخلاقية (٥) الشرور السياسية

(٦) الشرور الدينية .

وهذه الشرور الثلاثة الأخيرة إن هي إلا إبراز لنظرية الشر في المحيط البشري والاجتماعي ، فإذا وجدت شروراً اجتماعية فلا بد أن يكون بعض الناس أشراً بدرجة يستحقونها معها ، وقد يكون الناس مائلين للزبدية لتجعل منهم أهدافاً حقيقية لهذه الدرجة من الشقاء الذي لم يكن النفاذ منه مستطاعاً . ومن هنا كان الانتقال للسياسة المحافظة خطوة قصيرة سهلة ، فلا ينبغي في نظره أن تشجع الحركة التقدمية والإصلاح إلى درجة كبيرة . وتتلها مثل المؤسسات والبيوت القديمة التي لو حاولنا إصلاحها لانتهت إلى السقوط والانهيار .

ولقد أسفرت الدعوة إلى التفاؤل عن يأس لا أمل فيه فيما يتعلق بالإنسان ، وأصبح عمل الفيلسوف طبقاً لرأي سوم جينيز ينحصر في القاس الأعذار للحالة الراهنة في كل من المحيطين الكوني والبشري .

وقبل ظهور جينيز بثلاثين سنة وتيف ظهرت نفس النظرية ، فقد تضمنها تقديم إدموند ليو (Edmund Law) ، وتفسيره لرسالة ويليام كننج (William King) عن «مصدر الشر» سنة ١٧٣١ ، إذ سلم كننج في سهولة بأن حشود البؤس تزحف على الحياة البشرية ، وأن الأخطاء وألوان البؤس والذائل هي التي تلازم الحياة البشرية منذ الطفولة .

ولقد تأمل جميع الشرور التي في الوجود ، وحاول أن يظهرها لا على أنها لا تنفخ مع الحكمة الأبدية ومع

وإن نظرية التفاؤل في القرن الثامن عشر تركزت في جوهرها على اعتبار النظام الكوني في مجموعه صالحاً ومشمولاً ببنية الله . وكان من المسلم به أن لمرتبة الإنسان شروراً ، ولكن إذا نظر إليها بالقياس إلى التكوين العالمي الواسع اعتبرت نتيجة حتمية لنظام مومس على مبدأ تدرج الأمور ، وخضوع بعضها لبعض ، فإذا كان هذا العالم خير ما يمكن من العالم ، فإن كل الشرور العرضية لا بد أن تؤدي بطريقة ما إلى الخير . وهذه هي الخلاصة للجانب المظلم عند المثاليين في القرن الثامن عشر .

ولقد كان «سوم جينيز» (Soame Jenyns) واحداً من أفصح الناطقين بهذا المنطق السجيب . إنه لم يعالج الشر بوصفه مشكلة ناشئة عن ظروف حياة الإنسان ، ولكن باعتباره عنصراً قائماً في نظام الوجود الواسع ينبغي اختياره بغير تحيز وتبريره على أنه نتيجة طبيعية لما رتبته العناية الإلهية . وقد قسم بحثه إلى ستة أقسام : (١) عن الشر عموماً (٢) عن شرور عدم الاكتمال ، وهو يعني بهذا تلك الشرور التي لا يمكن النفاذ منها والكامنة في مبدأ التبعية نفسه . ويقول عن تلك الشرور : «إنها ليست شروراً حقيقية إلا إذا اعتبرنا ماك للزربة الصغيرة .» الخط لأن كثيرين فيه قد يملكون مزارع أكبر . وما شرور عدم الاكتمال إلا افتراض ضروري لمجموع نظام التبعية العادل . وعلى هذا الأساس فالكون يشبه أسرة كبيرة منظمة تنظيمياً كاملاً ، فيها تعلم حشمتها وخدمتها ، وحتى حيواناتها المنزلية ، بعضهم بعضاً في تبعية للاقعة ، فيها يتمتع كل فرد بامتيازات وظيفته وواجباتها ، ويضيف في الوقت نفسه باشتراكه في هذه التبعية إلى عظمة المجموع (٣) الشرور الطبيعية ، ولما لم يكن الإنسان محرراً للكون فقد يكون لتلك الشرور الطبيعية مفهومات تختلف باختلاف السياق والقرائن .

يقول جينيز (Jenyns) : «الإنسان حلقة من حلقات السلسلة الطويلة التي تندرج في التسلسل تدبج غير محسوس من الكائنات

المبالغة في إطاره اللات إلى الكبرياء، وتصبح جزءاً من الخلقية ضد قوانين النظام الإلهي ، ولكن لم يكن هذا إلا حالة انفعالية غير معقولة للدعوة إلى العودة للطبيعة . وفي الواقع لو أن حركة التشهير بالعقل وصلت إلى نتائجها المنطقية لأدى ذلك إلى فناء الفكر فناء تاماً ، بل إلى فناء حركة التشهير نفسها .



بوب

ولقد تفرّع تعجيد الفلاحين والمهجين عن الاستخفاف بالثكلت والتشنع ، وكان التمسك الجدي بأن الجهالة تعادل الفضيلة ضرباً من التناقض في التعبير ، وإن من المسلم به أن الجهالة يمكن أن تعني السعادة ، وهذه قاعدة كانت كاملة ومقررة في نظرية السلسلة العظمى للكائنات ، وأن التمسك للسلطة النظرية أدى عن طريق الخطأ أو التراخي في التضييق إلى مهاجمة المعرفة . ولا كانت المعرفة مرتبطة بالحضارة فقد أصابها نفس السخط الذي أصاب الرّف والتشنع .

لقد كان روسو في كتابه « المحاضرة الأولى » مردداً لآراء مونتيني وإرازموس إذ يقول : « جميع العلوم - حتى علم الأعلاق نفسه - تله من كبرياء الإنسان » . ويقول أيضاً : « إن الرّف والانحلال والميلودية كانت في جميع الأديان حقبة لمهارة الكبرياء المخرج من الجهالة السعيدة التي وضعت الحكمة الأتلية فيها » .

الطبيعة والقوة الإلهية فحسب ؛ بل على أنها نجحت حتماً عنها ، وأن الشرور نتيجة ضرورية لامتلاء الكون .

ولأن يحرم البعض من نيل درجة عظيمة من السعادة بقليل ما تحتمل طيائهم ، خير للعالم من أن يحرم منها نوع كامل من الكائنات .

وقد لخص إدموند أو خطبة كتج بقوله : « المخلوقات كلها لا بد أن تكون ناقصة وبهية بدءاً لا نهاية له من كمال الله . ويمكن القول بأن كل مخلوق يتكون من وجود وعدم ، فهو لا شيء بالقياس إلى أنواع الكمال التي تعوزه ، أو إلى أنواع الكمال التي يتصف بها الآخرون . وهذه النقص المزدوج من الوجود في بناء المخلوقات هو المبدأ الضروري لجميع الشرور الطبيعية . ومن الجائز أن يكون المبدأ الضروري لاستئصال شرور أخلاقية أيضاً » .

وليس في الإمكان أن يكون العالم أبدع مما كان ، والرغبة في التحسين تؤدي إلى الكفر والكبرياء . وقد عرف مكان الإنسان وحده في هذه الخطبة **مستقيماً** واضحاً ، فالإنسان لم يكن هدف الخليفة ، فليس لتفكيره بناء على هذا أن يحول خراج المنظمة المخصصة له . وإذا انساق الإنسان إلى الطموح لكان أعلى مما هو فيه فقد ارتكب خطية . إن امتلاء الكون وتدرجه لا يمكن تشويهها : فالإنسان لا يستطيع أن يشوه ما سواه الله ، وإنما يتردى بمحاولته في خطية الكبرياء ، وهي خطية ضد قوانين النظام الإلهي .

وقد قال « بوب » (Pope) : « سادة الإنسان - وهل تستطيع الكبرياء أن تحصل على تلك النسبة - في ألا يلعب إلى عمل أو تفكيره إلى ما وراء حديه » .

والفضيلة هي الفهم الصحيح السليم لحدود الإنسان . وقد كان الخط من شأن الكبرياء يصادف هو في تنطوي عليه النفوس من خيبة الأمل في ذلك الوقت . ولم يكن سوى تعبير عن فقدان الثقة في كفاية الإنسان العقلية . وكثيراً ما اعتبرت المعرفة من لوازم الكبرياء ، إذ كانت تحول الاهتمام بالسلم التدرجي في الكون إلى الاهتمام بإمكانات العقل البشري ، وأمكن أن تؤدي

أوقات معينة طوال القرن الثامن عشر النوق العام العادى
والنظرية المسيحية عن ضمير الإنسان وخلود روحه .
فقد ظهر المسيح على كل حال لخلاص الإنسان لاختلاص
البعض . وقد أدى هذا إلى توتر مفرج بين ما اشتملت
عليه التعاليم اللاهوتية الجديدة وبين عناصر المسيحية
الباعثة على اليأس أكثر منها على الأمل والرجاء .
وباقتراب الثورة الفرنسية اتجه الانتباه وتركز من
جديد على كضاح الإنسان ضد الكون ؛ وهذا هو أحد
معاني الرومانتيكية . لقد اعتبرت روح الإنسان أهم من
نظام الخليقة . وعادت الكبرياء لتحتل مكانها من جديد
احتلالاً جزئياً في تعاليم مذهب التلرج نحو الكمال .

وانما نحن الناس إلى القطرة ، وتوصلوا إلى بقائها لأن
الكبرياء — كما قال بوب في « مقالته عن الإنسان » —
لم توجد حينئذ كما لم توجد الفنون التي تدعمها . فالإنسان
يمشى مع الحيوان ويتغيا معه ظلاً واحداً .

وإن نخط الحركة المناهضة لمذهب التنقيف العقلى
كان تعبيراً عن اليأس الكامن في مذهب التفاؤل في القرن
الثامن عشر . فحجسهم في ذلك أنه إذا كان الإنسان
لم يعد محور الكون، ولكنه جزء في مجموعة الخليقات فقط
فلا يمكن إذن أن نعلق على انتصارات عقله بشيء سوى
قيمة تافهة جداً .

إن هذا النوع من اليأس المدمر كان يحذوه في

ARCHIVE



صَوَرُ الْمَنَاطِرِ الطَّبِيعِيَّةِ

فِي قَبَةِ الصَّخْرَةِ بِالْقُدْسِ وَفِي الْمَسْجِدِ الْأَمْرِيِّ بِرِيشِ
بِقَامِ الدُّكْتُورِ صَاحِبِ الْبَاشَا

« أَقْلَمُ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا
وَزَيَّنَّاهَا ، وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ . وَالْأَرْضَ مَسْدَدْنَاهَا ،
وَأَنْثَقْنَاهَا فِيهَا رِوَاسٍ ، وَأَنْثَبْنَاهَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ .
تَبَصَّرَةٌ وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُنِيبٍ . وَزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً
مُبَارَكًا فَأَنْثَبْنَاهَا بِهَجَاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ . وَالنَّخْلَ
بِأَصْقَاتِهَا طَلْعًا نَضِيدَ . رِزْقًا لِلْعِبَادِ وَأَحْيَيْنَا بِهِ بَلْدَةً
مَيِّتَةً ، كَذَلِكَ الْخُرُوجُ » .

« وَأَنَّهُ لَمَّا قُلِّبَ لُتَيْلُخُ مِنْهُ النَّهَارُ فَإِذَا هُم مَّطْلُومُونَ .
وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَهَا ، ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ .
وَالْقَمَرَ قَدْرًا » . « نَسْأَلُكَ حَتَّى عَادَ الْكَاسِرُونَ الْقَدِيمِ .
لَا الشَّمْسُ يَنْبِغِي هَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ ، وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ
النَّهَارِ ، وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ » .

وَانْظُرْ كَيْفَ صَوَّرَتْ آيَاتُ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ رَوَائِعَ الْمَنَاطِرِ
الطَّبِيعِيَّةِ مِنْ : « طَلَّاتٍ فِي بَحْرِ لُجْجِي يَنْشَاهُ مَوْجٌ
مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ : ظِلَّاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ
بَعْضٍ » ، وَنَحْوِ سَحَابٍ يُؤَلِّفُ اللَّهُ بَيْنَهُ « ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكُامًا ،
فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ » .

• • •

وَالْأَمْرُ مَا كَانَ أَقْدَمَ مَا وَصَلْنَا مِنْ صُورٍ إِسْلَامِيَّةٍ
مَوْزُونَةٍ هِيَ صُورُ الْمَنَاطِرِ طَبِيعِيَّةٍ رَسَمَتْ فِي أَمَا كُنِ
مَقْلَسَةٍ ، وَتَقْصِدُ بِذَلِكَ رَسْمَ الْقَلْبِ شِفَاءً فِي قَبَةِ الصَّخْرَةِ
بِالْقُدْسِ ، وَفِي جَامِعِ بَنِي أُمَيَّةَ بِبَغْدَادٍ .

وَقَدْ تَمَّ بِنَاءُ قَبَةِ الصَّخْرَةِ وَزُخْرَفَتْهَا فِي سَنَةِ ٧٢ هـ

تَمَيَّزَ التَّصْوِيرُ الْإِسْلَامِيُّ مِنْهُ الْبِدَايَةُ بِرَسْمِ الْمَنَاطِرِ
الطَّبِيعِيَّةِ الَّتِي لَا تَتِمُّثَلُ فِيهَا الرُّسُومُ الْأَدْمِيَّةُ أَوْ الرُّسُومُ
الْحَيَوَانِيَّةُ فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ ، وَلَقَدْ أَجْمَلَ الْمُسْلِمُونَ عَلَى
رَسْمِ الْمَنَاطِرِ الطَّبِيعِيَّةِ الْمَجْرَدَةِ مِنَ الْكَائِنَاتِ الْحَيَّةِ تَحْدِيدَهُمْ
إِلَى ذَلِكَ دَوَافِعَ مُخْتَلِفَةٍ .

وَرُبَّمَا كَانَ أَقْوَى الدَّوَافِعِ — فِي تَجْرِيدِ الصُّورِ مِنْ
الْكَائِنَاتِ الْحَيَّةِ ، وَالْإِقْتِصَارِ عَلَى الْمَنَاطِرِ الطَّبِيعِيَّةِ — هُوَ
الدَّافِعُ الدِّينِيُّ : ذَلِكَ أَنَّ رِجَالَ الدِّينِ الْمُسْلِمِينَ فِي الْعَصُورِ
الْوَسْطَى — بِالرَّغْمِ مِمَّا شَاعَ بَيْنَهُمْ مِنْ تَحْرِيمِ الصُّورِ —
لَمْ يَجْعَلُوا غَضَاضَةً فِي تَصْوِيرِ الْمَنَاطِرِ الطَّبِيعِيَّةِ مِنْ جِبَالٍ
وَأَشْجَارٍ وَأَنْهَارٍ وَعَمَّارٍ ، طَالَمَا غَشَّتْ مِنْ تَصْوِيرِ مَا لَيْسَ
فِيهِ رُوحٌ . وَقَدْ اعْتَمَدَ رِجَالُ الدِّينِ فِي ذَلِكَ عَلَى حَدِيثِ
الْبُخَارِيِّ عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي الْحَسَنِ إِذْ قَالَ :

« كُنْتُ مَعَ ابْنِ حَبَّاسٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا إِذْ أَتَاهُ رَجُلٌ ، فَقَالَ : يَا ابْنَ
حَبَّاسِ ! إِنْ لِي إِنْشَانٌ إِنَّمَا مِثْلُ مَنْ مِثْلِي مِنْ صِنْفَةٍ يَهُدَى ، وَإِنْ أَصْنَعُ هَذِهِ
التَّصَاوِيرَ » .

فَقَالَ ابْنُ حَبَّاسٍ : « لَا أَشْهَدُكَ إِلَّا مَا سَمِعْتُ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ
عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، سَمِعْتُهُ يَقُولُ : « مَنْ صَوَّرَ صُورَةً فَإِنَّ اللَّهَ مَعَهَا حَتَّى يَنْفِخَ
فِيهَا الرُّوحَ . وَلَيْسَ يَنْتَاجُ فِيهَا أَبَدٌ » . فَرَبَا الرَّجُلُ دُبُورَةً شَدِيدَةً ،
وَأَصْفَرَ وَجْهَهُ . فَقَالَ : « وَيَكُنْ إِنْ أَبَيْتَ إِلَّا أَنْ تَصْنَعَ فَلْيُكْ هَذَا
الشَّجَرُ » . وَكُلُّ شَيْءٍ لَيْسَ فِيهِ رُوحٌ » .

وَمِنْ الْمَحْتَمَلِ أَنْ تَصْوِيرَ الْمَنَاطِرِ الطَّبِيعِيَّةِ قَدْ اعْتَبَرَ
مِنْ الْأُمُورِ الَّتِي رَغِبَ فِيهَا الْإِسْلَامُ . أَلَمْ يَأْمُرِ الْقُرْآنُ
بِتَأْمُلِ الطَّبِيعَةَ ، وَالنَّظَرَ فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ،
وَتَقْتُلْ قُوَّةَ اللَّهِ الْعَلِيِّ الْقَدِيرِ « الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ
وَالْأَرْضَ » فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ، ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ ؟

جلوع وسيقان تتوجها أغصان وسعف بعضها قد كثفت أوراقه ، وأقله حمله فناء به ، وبعضه قد خفت أوراقه ، وصلب عوده ، فانطلق يشق الفضاء ، وبعضه قد التوى على نفسه كأنما قد هيئت عليه ريح عاصفة . ومن خلال السعف والأغصان تدلت الفاكهة على هيئة عناقيد من العنب أو عراجين من التمر : منها المملوء الثقيل ، ومنها القارغ الخفيف .

ومع ذلك فإن هذه الرسوم الطبيعية لا تخلو من طابع زخرفي ، فقد يزخرف أحياناً ساق الشجرة ، أو يكسى جذع النخلة بقصوص من الجواهر أو بأشكال هندسية كالربعات والمستطيلات ، وأحياناً أخرى نخل عمل العراجين زخارف من حبات اللؤلؤ ، وطوراً ترسم الفاكهة باللون الذهبي البراق ، وطوراً آخر تشابك الأغصان تشابكاً زخرفياً ، كما تنتثر في معظم الأحيان بين الأعصاب بقصوص مذهب أو منفضة تضيئ على الصورة بريقاً زخرفياً يأخذ بالانتظار .

ومن الرسوم الطبيعية في قبة الصخرة : صورة على الجانب الأيسر الداخل من أحد أكتاف المشمن الأوسط ، تمثل نخلة تحف بها من الجانبين نخلتان صغيرتان رئيسيتان بحيث تملآن الفراغ بجانب النخلة الكبيرة ، وتحققان التوازن في الصورة . ويلاحظ أن جذعي النخلتين الصغيرتين قد رُسم لحماهما على هيئة أقواس متوالية ، في حين رسم لحاء جذع النخلة الكبيرة الوسطى على هيئة مستطيلات متجاورة رأسية ، يعلو بعضها فوق بعض في صفوف متتالية ، ومن ثم نحاشي الفنان التكرار الملل ، وأكد التوازن بين الجانبين .

وفي الصورة توازن آخر يتحقق من التقابل بين حركة سعف النخلة الأخضر المنطلق إلى أعلى وحركة زوجي العناقيد ذاتي الألوان : الأخضر والأحمر واللؤلؤي وهما خرجان من حلق ذهبي ، ويتديان إلى أسفل حتى يكاد كلاهما يمس سعف النخلتين الصغيرتين .

(٦٩١-٦٩٢ م) في عهد عبد الملك بن مروان . ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالصيفساء تحف بأعلى رسوم المشمن الأوسط ، وتقرأ هذه الكتابة كما يلي :

... بين هذه القبة عبد الله : عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين في سنة الثنتين وسبعين ...

ومن المعروف أن الخليفة العباسي المأمون قد أجرى بعض الإصلاحات في هذه القبة ، ومن ثم فإن من الواضح أن وضع اسم المأمون بدلاً من اسم عبد الملك قد تم بهذه المناسبة ، غير أنه فات العمال الذين أشرفوا على الترميم أن يغيروا التاريخ الأصلي .

وتألف صيفساء قبة الصخرة من قصوص صغيرة أو مكعبات دقيقة من الزجاج ومن الحجر ومن صفائح من الصدف ؛ وقد ألصقت هذه القصوص بتمام على طبقة من الجص بحيث صارت مسطحة ؛ أما القصوص المذهبة والمنفضة فقد ألصقت بميل حتى تنعكس الضوء ، ويزداد بريقها وتألقها .

وقد استطاع الفنانون — عن طريق التأليف بين القصوص الملونة بألوان مختلفة — أن يحققوا الرسوم المختلفة على جدران قبة الصخرة ودعاماتها بدقة وإتقان وجمال . وقد صممت الرسوم بحيث توافق المساحات المعيارية ، ومن هنا انسجمت مع التصميم المعاري ، وصارت تؤلف مع البناء وحدة متناسكة .

وعلى الرغم من أن هذه الرسوم تمثل بصفة رئيسية زخارف نباتية ؛ فإن بعض هذه الرسوم تقرب هيئتها في بعض الأجزاء من المناظر الطبيعية ، بحيث تصبح أقرب إلى صورة طبيعية منها إلى وحدة زخرفية . وتقع رسوم هذه المناظر الطبيعية على بعض جوانب الأكتاف الداخلية في المشمن الأوسط ؛ حيث المساحات ضيقة وطويلة ، وهي أشبه ما تكون باللوحات أو المصورات . وتغلب الصور قريبة من الطبيعة وتمثل نخلاً أو أشجاراً ذات



رسم بالفيلساف في قبة الصخرة

وعلى الجانب الأيسر من كتف آخر رسمت زيتونة تشابكت أغصانها ، وتكاثفت أوراقها ، وزخرفت ساقها بأشكال مربعة ويضابوية وبرسوم من حبات اللؤلؤ . ويبدو أوراق الزيتون المتكاثفة ذات ألوان داكنة ، وتتناثر فوقها أوراق صغيرة طويلة بألوان فاتحة ؛ وليس بهذه الشجرة رسوم فاكهة ، غير أن بعض القصص المذهبة تلمع بين أوراقها .

وللى جانب رسوم النخيل والأشجار رسم الفنانين في قبة الصخرة منظراً طبيعياً مختلفاً يمثل أجسمة من القصب . والرسم قريب جداً من الطبيعة ، وقد عفى الفنانين بالتعبير عن التكتل ، ويتوزع الضوء والظل ، وينحقيق بعض التفاصيل الطبيعية الدقيقة مثل رسم العروق الطويلة التي تلتف حول أسفل السيقان ، وإظهار وريقات القصب الخضراء دقيقة خفيفة متموجة ، يداعبها هبوب النسيم ، ويستخدم قصص رمادية صغيرة في التعبير عن أطراف العيدان تعبيراً طبيعياً .

...

أما رسوم الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق فضوح رسوم قبة الصخرة من حيث صور المناظر الطبيعية ، وإن شابهتها من حيث الأسلوب والصناعة .

وقد تم بناء الجامع الأموي في عصر الوليد بن عبد الملك حوالي سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م) ؛ وترجع الصور إلى هذا العصر .

ولقد أشار كثير من الكتاب القدماء إلى هذه الرسوم ، وتحدثوا عن موضوعاتها ، وأشادوا بجمالها وحسبها . وقد وصفها المقدسي بأن رسوماتها كانت صور أشجار وأصبار ، وأنه قل أن تذكر شجرة أو بلد إلا ما بُسِلت على حيطان الجامع .

وذكر البدرى في كتاب «نزعة الأنعام» في محاسن الشام - نقلًا عن بعض المؤرخين - أن الصور كانت

تمثل صفات البلاد والقرى ، وما فيها من العجائب ، وأن الكعبة صوّرت فوق المغرب ، ثم صوّرت باقي البلاد عن يمينها وعن شمالها ، وبينها الأشجار بما عليها من ثمار وأزهار .

وأورد النويري في كتابه «نهاية الأرب في فنون الأدب» قصيدة لبعض الشعراء يصف فيها هذه الفسيفساء وما تشتمل عليه من صور جميلة ، وقد جاء فيها :

إذا تفكرت في النصوص وما
فيها تيقنت حيلق واضعها
أشجارها لا تزال مثمرة
لا تهرب الريح في مداها
كلها من زمرق غرست
في أرض تثير نفثها

فيها ثمار كأنها ينبت
وليس يُخشى فساد ياتهما
تُعطف بالاحظ لا مجارحة الـ
أبدى ، ولا تجنى لباتهما

• • •

وعلى الرغم من الحرائق التي خربت كثيراً من أجزاء المسجد ، والإصلاحات التي أجريت فيه فقد بقي لنا جزء مهم من الفسيفساء القديمة التي ترجع إلى عهد الوليد بن عبد الملك . وما ساعد على حفظها سليمة إلى حد ما أن الجانب الأكبر منها كان قد كُسي بطبقة من الملاط حجبت عن الأنظار إلى أن تم اكتشافه في سنة ١٩٢٧ م .

وتألف رسوم فسيفساء الجامع الأموي من موضوعات مختلفة ، بعضها يمثل زخارف وأشجاراً على نمط زخارف قبة الصخرة وأشجارها ، غير أن أهم هذه الرسوم هي التي اكتشفت في سنة ١٩٢٧م ، وكذلك لأنها تمثل لتناظر طبيعية .

وتقع هذه الرسوم الطبيعية في داخل الجامع على مقربة من منخله الرئيسي ، ويبلغ عرضها أكثر من سبعة أمتار ، وتعد أكثر من ثلاثين متراً . وقد أطلق على هذا الجزء من الفسيفساء اسم « مصورة نهر بردى » : ذلك لأن هذه المصورة تمتد فيها من اليسار إلى اليمين نهر يشبه في بعض تفاصيله نهر بردى الذي يحترق مدينة دمشق ، والذي أسهم فيها تنم به من خصب عجيب ، وحدائق غشاء ، ومناظر طبيعية خلابة .

ويتكون التصميم العام لهذه المصورة من هذا النهر الذي يجري أسفلها ، وتظهر على جانبيه الأيسر في أعلاه قصور وعمائر ذوات طوابق ، ومن طُرُر مختلفة ، ويحف بهذه المباني حدائق مزهرة مثمرة وجبال وتلال ، وتقوم على ضفة النهر نفسها أشجار ضخمة يأسقة تتصل جنود بعضها بمياه النهر عند الخلجان الصغيرة التي حفرتها الأمواج .



رسم بالفسيفساء بالمسجد الأموي

وقد صوّرت مياه النهر باللون الأزرق النقي ، يتخلله قليل من اللون الفيروزي واللأزوردي والسماوي ، وتتناثر على سطح النهر حبات الزُّبد التي تتألق على حافة أمواجه بألوانها الفضي . أما الأشجار الكثيفة — التي يمكن أن يميز بينها بعض الأنواع المعروفة في غوطة دمشق كالسرو والخور والمشمش والجوز والتين والتفاح — فقد لُوئت باللون الأخضر بدرجات مختلفة ، ترصمه بقع مدورة وبيضاوية ذات لون وردي أو أصفر تمثل القاشكة والأزهار . أما الغزل الذي حظي بعناية خاصة فقد رسم باللون البفسجي ببعض درجاته ، وتقوم الرسوم كلها على أرضية يغلب فيها اللون الذهبي .

وتشاهد عند الطرف الأيسر من النهر مجموعة من المباني بعضها خلف بعض ، ربما تمثل قرية من قرى ريف دمشق ، ويحترق المباني صف من نوافذ صغيرة



مجموعة من المباني تشدها بالككة على سفة نهر
 رسوم بالجانب الأيمن من مصورة نهر بردى . فسياء بالجامع الأموي
 دمشق ، حوال سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م)

بالقدر الذي يسمح به الطابع العام لفنه : إذ صور
 مياه النهر وقد صُبَّت فيها مياه الرافد فعلاها الزبد ،
 وتناثرت حبيباتها ، واختل انسيابها الرتيب ، وتعبرت
 أمواجها المنتظمة المتلاحقة ، وارتد بعضها إلى الخلف ،
 وجرى بعضها إلى الأمام ، ثم ماليت بعد ذلك أن
 أخذت تنتظم في جريان بدأ سريعاً ، ثم أخذ يهدأ
 شيئاً فشيئاً حتى اشتد بطؤه عند الجانب الأيمن من
 الصورة .

وعرض النهر في طريقه فيمر بمجموعة من المباني

مستطيلة عند أسفل السقف مباشرة ، وهي بذلك تشبه
 البيوت السورية القديمة .

ويعبر النهر بمجموعة من القرى ويعدد من الحصون
 والقصور يقوم بعضها على تلال ، وتتخللها الأشجار .
 وما يسرعى النظر أن النهر يصب في بحره أمام
 أحد الحصون رافداً يتدفق تحت قنطرة من عقد واحد .
 ويحفظ أن هذا الجزء من الصورة يمثل جانباً حقيقياً
 من نهر بردى : ذلك أن هذا النهر يمر خارج دمشق
 تحت قنطرة ذات عقد واحد . ولقد كان الفنان هنا واقعياً

الأمر قد استمد أغلب عناصره من البيئة السورية بما فيها من طرز معمارية ومناظر طبيعية .

ومن جهة أخرى نلاحظ أن هذه الرسوم ذات طابع جليد : ذلك أنها صور طبيعية تحة لاتتمثل فيها أية صورة لكائن حي سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم طيراً : أى أنها صور طبيعية خالصة تقتصر وحداتها على المياه والنبات والعمار ، ومن ثم تتمشى مع الأحاديث النبوية التي تحرم تصوير الكائنات الحية ، وتبيح تصوير ما ليس فيه روح ، ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية في طابعها العام .

وليس من شك في أن هذه الصور قد شهدت للفن الإسلامي بالسبق في رسم المناظر الطبيعية الحالية من صور الكائنات الحية ، إذ أن ذلك النوع من التصوير لم نعرفه أوروبا إلا في العصور الحديثة .

والحق أن صور الجماع الأموى وبقية الصخور تشهد للفنان في العصر الأموي بإتقان الصنعة ، وفهم أسرارها ، وبالقدرة على الابتكار ، وبالمهارة في التصميم ، وبقوة التعبير ، وبدقة الوصف .

من مراجع البحث :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب إخراج المرسوم المذكور زكي محمد حسن .

البخاري : باب بيع التصاور التي ليس فيها روح وما يذكر من ذلك من كتاب البيوع من الصحيح .

البدري : زهرة الأنام في حسان الشام ، صفحة ٤٠ .
للقيس : أحسن التقاسيم ، في معرفة الأقاليم ، صفحة ١٥٧ .
النوري : نهاية الأرب في فنون الأدب جزء أول صفحة ٣٤٢-٣٤٣ .

Berchem (Marg. Van), The Mosaic of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus. (In «Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture, I. »).

Berchem (M. Van), Corpus Inscriptionum Arabicarum, Jerusalem, II.)
Combe (E), Sauvaget (J.) et Wiet (G), Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

Lorey (E. de), L'Hellénisme et l'Orient dans les Mosaïques de la Mosquée des Omeyyades (In « Ars Islamica, I. »).

الصخمة تقوم على صفة النهر مباشرة ، ويحف بها من الجانبين شجرتان نحاذى فرعاهما قمة المباني . ويتقدم هذه القصور بالثقة ترتكز على أربعة أعمدة كورنتية ذوات قنوات رأسية عريضة ، ويلتف بشكل زخرفي حول عمودين من هذه الأعمدة أفرع ذهبية من الكرم تخرج منها أوراق زخرفية محورة . وتحمل الأعمدة فوقها قبوة يزخرفها من الباطن شبكة من المعينات ، وقد وجدت زخارف مماثلة على قبوة في الأروقة العليا في أياصوفيا في الأستانة يرجع أن فسيفساءها ترجع إلى عهد جستنيان في القرن السادس بعد الميلاد . وإلى جانبي البائكة تشاهد مجموعتان مماثلتان من المباني يرتفع ، بعضها من وراء الآخر على مستويات متوالية .

ومن الملاحظ أن مصورة نهريدي - بالرغم من ضخامتها - قد توافر فيها التوازن : انظر مثلا النهر الذي يمتد أفقياً بعرض المصورة توازنه الأشجار الباسقة الصاعدة صعوداً رأسياً حتى الحافة العليا من المصورة . وتأمل العائل الرشيق المتأنقة ، تقابلها المباني المعادية العارية عن الزخارف ! ولا حظ كيف ربط الفنان بين الأشجار والعائل : إذ رسم الأشجار تحف بالعائل وتحنو عليها بأغصانها ، كالأم تحضن صغارها !

وفضلا عن ذلك استطاع الفنان أن يرسم وحدات جميلة في ذاتها ، وأن يوزعها توزيعاً جميلاً تترج فيه روح الواقع بالطابع الزخرفي ، كما استخدم ألواناً جميلة زاهية بدرجات مختلفة حقق بفضلها أهدافه من حيث تصوير الواقع تصويراً زخرفياً رائعاً .

غير أن الفنان لم تكن لديه أية دراية بقواعد المنظور ، على الرغم من عنايته بالتعبير عن مظاهر التجسيم والحركة .

ومن الطبيعي أن يتجلى في هذه الرسوم كثير من التأثيرات الأجنبية - شأنها في ذلك شأن غيرها من المنتجات الفنية - ولا سيما تأثيرات من الفن السوري ذي الطابع الهلنستي والبيزنطي ، ولكن الفنان في حقيقة

عبد الرحمن شكرى ناقداً يقام الكونكر محمد مندور

وانما هو فى الواقع رأى الأناة الحظفة لاسأبا يظهر مع المناسبة
الحاضرة كلها تحركت دواحه

وبالرغم مما نشب بين شكرى والمنازى من خصام
عنيف على أثرما نشره شكرى فى مجلة «المقتطف» عن
«انتحال المعاني الشعرية» حيث اتهم زميله بسرقة عدة
معاني بل عدة قصائد من الشعر الإنجليزي المنشور فى
المجموعة الرائعة المعروفة باسم «اللخيرة الذهبية»
The golden treasury مما أثار المسازنى
ثورة عنيفة جعلته يصل فى الخصومة إلى حد اتهام شكرى
بالتخون ، وتسميته بـ «صنم الألاعيب» فى المقالات التى
نشرها عنه فى كتاب «الديوان» نقول: إن المنازى قد عاد
رغم هذه الخصومة العتيفة إلى الاعتراف بفضل شكرى
وريادته ، وذلك فى مقال نشره بمجريدة السياسة فى
٥ من أبريل سنة ١٩٣٠ بعنوان «التجديد فى الأدب
العصرى» حيث قال :

«ولم من يذكر الآن شكرى حين يذكر الأدب وبهذا الأدباء، ولكنه
على هذا رجل لا تخالجنى ذرة من الشك فى أن الررس لا بد منه ،
وإن كان صوره قد أخله . ولقد عبر زمن كان فيه شكرى هو محور
الزراع بين القديم والجديد - ذلك أنه كان فى طليعة المجددين إذا لم يكن
هو الطليعة والسائق إلى هذا الفضل ، فقد ظهر الجزء الأول من ديوانه
سنة ١٩٠٧ إذا كانت الذاكرة لم تخفى (الصحيح أنه ظهر سنة ١٩٠٩)
وكان يوشع طالرين فى مدرسة المعلمين العليا ، وكانت صلاته به وثيقة ،
وكان كل منا يغبط صاحبه بنفسه ، ولكنى لم أكن يوشع إلا ميتداً ،
على حين كان هو قد اقتفى إلى مذهب معين فى الأدب ، ورأى حاسم
فيما ينبغي أن يكون عليه . ومن القوم الذى أتيت به بنسى عنه أو أدانته
أه أول من أخذ يبنى وسدد خطاه ، ودلى على الصبغة الرياضية ،
وأثنى لولا عنه المستمر لكان الأرجح أن أظل أنشط أموماً أخرى ،
ولكن من اغتسل جداً أن أصل طريق الهدى » .

تحدثت فى أول مقال من هذه السلسلة عن الأستاذ
ميخائيل نعيمة وكتابه «الغربال» ، وأوضحنا أن
حركة التجديد التى دعا إليها المهجريون ، وشملها فى
مجال النقد الأستاذ نعيمة فى غرباله ، وحركة التجديد
الذى دعا إليها شعراؤنا ونقادنا شكرى والمنازى والفتاد -
أوضحت أن هاتين الحركتين قد نبعتا تلقائياً ، وسارتا
متوازيتين ساعيتين إلى هدف مرحد ، دون أن تكون
إحداهما وليدة للأخرى ، وإن تكن الحركتان قد تبادلتا
التحية والتأييد ، ولشد على اليد .

وحركة التجديد التى انبثقت باقاليما العصرى فى
النصف الأول من هذا القرن قد اشترك فيها عاملتا التلاتة
شكرى والمنازى والفتاد ، بحيث يصعب فى كثير من
الأحيان أن نميز نصيب أحدهما فى هذه الحركة من
نصيب زميله . وإذا كان عبد الرحمن شكرى قد خلف
فى الشعر تراثاً أكبر مما خلف فى النقد ، فزملأوه
ومعاصروه عدلثوننا بأن شكرى قد كان له فى التوجيه والنقد
الشفوى ما لو دون لكون تراثاً ضخماً ، فيقول
الأستاذ القصاد فى مقال نشره أخيراً بمجلة الشهر :

«إن ما قاله شكرى لصاحبه وتلاميذه فى توضيح وأيه لأصناف
ماكتبه أو نشره فى دعوته الأدبية لأنه كان مطبوعاً على التعقيب
الجامع الناقد على مطالباته ومطالبات غيره ، يتناول الديوان أو
الكتاب أو المقال فيجرب فيه صوره لحظة بعد لحظة - ثم يلقيه
قد فرغ من وزنه وتقديره كما يفرغ الصيرى من تقويم
النجورة بعد لحظة من بصره ولسته من يديه ، فإذا انطلق ساهمه
بعد ذلك على الكتابة ، ويعاد الإخلال عليه مرة بعد مرة لم
يكن ينهى فيه إلى رأى أصدق من ذلك الرأى الذى فاده به شكرى
فى جلسة واحدة ، وغيرللى ساهمه أنه من آراء البديهة والارتجال ،

● المذهب الوجعاني

ومن المؤكد أن عبد الرحمن شكرى قد أعطانا جوهر المذهب الشعري الجديد الذى دعا إليه فى البيت الذى وضعه على غلاف أول ديوان أصدره فى سنة ١٩٠٩ وهو :
ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

وذلك لأن شعراء الجيل الذى تلا شعراء البيت التقليدى ، وعلى رأسهم عبد الرحمن شكرى كانت تضاريس الحياة ، وثقافتهم الشعرية الواسعة فى الآداب الأوروبية ، وعلى الأخص الآداب الإنجليزية ، توجب إليهم بأن وظيفة الشعر الأساسية هي - وكما يجب أن تكون - التعبير عن وجدان الشاعر الذاتى حتى يرى أنه من السحب أن يظل الآداب والشعراء مؤمنين بتقسيم

الشعر إلى أبواب أو فنون ، كالوصف والحكمة والغزل والمدح والثناء وما إليها . لأن الشعر فى جوهره عاطفة ، فيقول : **مقدمة الجزء الرابع من ديوانه :**

« ليس شعر العاطفة باباً جديداً من أبواب الشعر كما ظن بعضهم فإنه يشل باب أبواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف ... الخ ولكن النفس إذا غاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والمواظف المختلفة فى القصيدة الواحدة ، فإن منزلة أقسام الشعر فى النفس كنزلة المعاني فى العقل ، فليس لكل منى منها حجرة من العقل منفردة ، بل إنها تتزاوج وتتداخل مع ، فلا رأى لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس فى قفس وحدها وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شوره تكلفاً للحكمة ، فيأتى بأشغال من بطون الكتب وأقوال العامة تصفها حق ونصفها باطل ، ثم يصفوها شعراً من غير أن يكون قد أحس لذاتها فى ذنعه ولا شعر بقيتها . وإن شر الحكمة أن يتكلمها الزواني ، وإنما حكمة الشاعر تبدو فى كل قسم من أقسام شعره سواء فى فن الغزل أو الوصف أو الرثاء . وهو بعد أن يخلص إلى هذه الحقيقة الكبرى أعنى العاطفة التى يتكون منها جوهر الشعر وإلى يعونها لا يسمي شعراً ، لا يزال بعد ذلك بالمذهب الفلسفى الذى يمكن أن يصدر عن الشاعر فيقول :

« والشاعر لا يسير على رأى واحد لا يتصله ، فإن المذاهب الفلسفية أزياء تأخذ وتروح مثل أزياء باريس ، والنفس أسفن من أزيائها . » وهو كرواياته من شعراء هذا المذهب الجديد يهاجم شعر

وكتب فى عدد ١٢ من أبريل سنة ١٩٣٠ من الجريدة نفسها يقول : « وقد احتدل شكرى وحده فى أول الأمر ومكة المعركة بين القديم والجديد » ثم يقول : « وشكرى رجل حساس دقيق الشعور سريع التأثر وهو يطبعه أميل إلى الرأى ، فتش عليه أن يظل يذأب وليس من يبع به ، وأن يقضى حيز عمره يرفع صوته بأعق ما تقطرب به النفس الملهمه للتفاهة الحساسة ، وليس من يستمع إليه أو يعيره لفظة ! » وفى عدد فبراير سنة ١٩٥٩ من مجلة الهلال نطالع للأستاذ العقاد مقالاً عن « شكرى فى الميزان » يقول فيه : « لم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب لغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى ، ولا أذكر أنى حدثت من كتاب قرأته إلا وجدت عنده علماً به وإحاطة بخبر ما فيه . وكان يحدثنا أحياناً عن كتب لم نقرأها ولم نلفت إليها ، ولا سياً كتب القصص والتاريخ »

وعند تحديد أو محاولة تحديد مكانة شكرى فى حركة التجديد فى أدبنا العربى المعاصر لا مفر من أن نعطي الأهمية الأولى لإنتاجه الشعرى الذى حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهباً جديداً فى تراثنا الشعرى وهو المذهب الذى أخبرنا المازنى أنه كان قد انتهى إليه وهما لا يزالان طالبين بحدسة المعلمين العليا . ويفضل هذا المذهب الذى حققه شكرى فعلاً فى الدواوين السبعة التى نشرها فى الفترة التى تقع بين سنة ١٩٠٩ وسنة ١٩١٨ بحث لشكرى أن يحتل مكانه بين نقاد الأدب أيضاً ووجهيه ، كما يجب علينا أن نحاول إيضاح خصائص هذا المذهب الجديد من شعره ، وإن كنا لحسن الحظ نستطيع أن نعرف من مقدمات دولوته ، وفى بعض كتبه الثرية ، وبخاصة فى كتاب « الثمرات » الذى طبع بالاسكندرية عام ١٣٣٥ هجرية فى ثمانين صفحة من القطع المتوسط ، ثم فى عدد من المقالات والبحوث التى نشرها فى عدد من الصحف والمجلات مثل « البيان » و« المقتطف » و« أبولو » وغيرها - نستطيع أن نعرف فى كل هذه الكتابات الثرية على عدد من خصائص هذا المذهب الجديد بل وعلى جوهره .

الذى دعا إليه شكرى. أو هذا هو اتجاهه العام ، أما الخصائص الفنية لهذا المذهب ، ففى رأينا أن خير مرجع نستطيع أن نلتقطها منه هو المقدمة الطويلة نسبياً التى كتبها شكرى للجزء الخامس من ديوانه بعنوان « فى الشعر ونازبه » وهى مقدمة قيمة تقتطف منها الفقرات الهامة الآتية :

- ١ - « يمتاز الشاعر البعري بذلك الشره العقل الذى يجعله راعياً فى أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس » .
- ٢ - « الحيات هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جزائى الحياة وشرح مواطن النفس وسلاطها والتفكر وتقلباتها والموضوعات الشعرية وتباينها والبواهب الشعرية » .
- ٣ - « التشبيه لا يرد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير ، وإنما يرد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة » .
- ٤ - « إن أجل الشعر هو ما غلا من التشبيهات البعيدة والمخالطات المصنعة » .
- ٥ - « أجل الماتى الشعرية ما قيل فى تحليل مواطن النفس ووصف حركاتها كالشرح الطبيب الجسم » .
- ٦ - « الشعر هو ما أشرك ، ويعطيك تحس مواطن النفس إحساساً شديداً ، لا بما كان لفراً مغلفاً أو غيباً من خيالات محافى الخشيش ، فالمدانى الشعرية هى غواطر المرء وآراؤه وتجاربته وأحواله نفسه ومعارات عاطفته ، وليست الماتى الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات الفاسدة والمخالطات النقية كما يتطلب أصحاب الفوق التبع » .
- ٧ - « قد يفرى البعري باستخراج الصلوات الملتصقة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها » .
- ٨ - « إن قيمة البيت فى الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء متكامل ولا يسمح أن يكون البيت شاذاً غارباً عن مكانته من القصيدة بعيداً عن موضوعها » .
- ٩ - « ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى فيه فرد كامل لا من حيث هى أبيات متصلة » .
- ١٠ - « مثل الشاعر الذى يبنى بإسقاط وحدة القصيدة حقها من التفات الذى يجعل كل نصيب من أجزاء الصورة التى يمشها من الصور نصيباً واحداً ، وكما أنه ينبغي لتفدش أن يميز بين مقادير امتزاج البور والظلام ونقشه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يطرده كل جانب من الحيات والتفكير ، وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة

المناسبات الذى كان سائداً عندئذ فى المدرسة التقليدية فيقول : « وبعض القراء يهين بذكر الشعر الاجتماعى ، وبين شعر الحوادث البوية مثل افتتاح عزاز أو بناء مدرسة أو حملة جراد أو حريق ... فإذا رجع انشاعر من هذه الحوادث البوية ، قالوا : ماله ؟ هل نصب ذهته ؟ أو جعلت عاطفته ؟ ... »

والواقع أن عبد الرحمن شكرى قد صدر فى ديوانه السبعة ، وفى غواطره الثرية المتعددة التى جمعها فى كتبه الثلاثة الرائعة « الاعترافات » و « الصحائف » و « الثمرات » وفى مقالاته التى لم تجمع فى كتب - عن مذهب جمالى موحد هو مذهب التأمل ، أو كما سميناها فى الحلقة الأولى من كتابنا عن « الشعر المصرى بعد شوق » مذهب الاستبطان الذاتى ، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكرى والإحساس الماطقى الحار ، فكل خاطرة من غواطره لها لونها العاطفى الخاص التابع من نفس شكرى ، وعاطفته الحارة القلقة . الجائحة فى الأغلب الأعم إلى التشاؤم وتردد العنيف . وإن يكن تردداً خالياً لسوء الحظ من الصلابة والعزم والنعاد والنفث بالانتصار سواء فى هذه الحياة أو فى الحياة الأخرى ، حتى لا ذكر أننا خرجت من مطالعة المتأنيئة لدواوين القروان الثلاثة « شكرى والمازنى والنعاد » بإحساس واضح عبرت عنه فى كسافى المذكور بقول : « وبراجعة ديوان شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبه المازنى والنعاد ، ونعنى بهما : التيار الماطقى الشاكي المنرد المتشائم وهو تيار المازنى فى شعره قبل أن يتصل إلى تيار سافر ، ثم التيار الشكوى الذى يميز به النعاد فى شعره القتل الإراضى الواهى بما يريده . وكان كلا من هذين الشاعرين قد أخذ من شكرى التيار الذى يلائم طبيعته ، وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين ، وصلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسلط نبت مأساة حياته فهو شاعر عاطفى حساس ، ولكنه سلط عقله على عاطفته وشاعر حياته وما فيها من دقة وثقل . وبذلك جاء شعره أصيلاً متميزاً بطابعه الخاص ، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه شعر عاطفى ، ولا بأنه شعر عقل ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التاملات النفسية ، أو الاستبطان الذاتى »

● الخصائص الفنية

هذا هو جوهر المذهب الشعرى التقليدى الجديد

نقلها إلى حياة أجدادها واحتلزم فيها أخطاءه لا روح ولا قوة فيه ولا ذكاء ولا فطنة .

هذه بعض الأصول التفصيلية التي دعا إليها عبد الرحمن شكرى في مذهبه الشعرى الجديد ، ولكننا عندما ننظر في مدى تحقيقه لها في شعره لانستطيع أن نفعل أن عبد الرحمن شكرى كان نفساً قلقة كثيرة الشك والهم والوجس معذبة بملكانها ، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحياناً كثيرة بعدم الاستواء ، فزاد يرتفع أحياناً إلى قمة الشعر ، بينما يهبط أحياناً أخرى إلى مستوى النثر المسطح ، كما يتأرجح بين غزوة الروية الشعرية ، وبين غموض النفس والتواء العبارة ، ومع ذلك فإننا لا نرى مانعاً من أن نقر عبد الرحمن شكرى نفسه على مبدأ جد سليم طالعه له في مقال نشره في عدد يونيو سنة ١٩٣٣ من مجلة أولو تحت عنوان « نقد الطريقة الرمزية » وقد عبر عن هذا المبدأ في ص ١١٩٦ : « منزلة الشاعر هي منزلة أحسن شعر » ، فكان يقوِّس الشعر أكثر الأمور ، فيسببه بالهستات ، ويقدر الهستات إذا وجد الهستات طيناً ، وكم لشكرى من روائع تستحق أن يذاع حسنها !

● الخيال والوهم

وكما حرص شكرى على أن يوضح مكان العقل ومكان العاطفة في الشعر ، وضرورة المزج بينهما في كل شعر أصيل جيد مؤثر ، نراه يحرص أيضاً على أن يميز بين الخيال Imagination والوهم Fancy ، وهو تمييز يعرف الأستاذ العقاد بأن شكرى كان والده ، بل يضعه في ذلك في معنى كبار الأدباء والمفكرين العالمين ، إذ يلاحظ أن الخيال والوهم ملتصقان في آراء العقاد ، ومضططبان حتى في بدايع الجلفة الفصول من الشعراء الشرقيين والغربيين على السواء .

والواقع أن الخيال عند كبار الأدباء والشعراء قد كان دائماً وسيلة لإدراك الحقائق التي قد يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو متعلق العقل ، بينما الوهم هروب من

وشر عقل وفي معالطة كثيرة ، إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من المعالطة .

١١- والشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان عربياً أو معرباً أليفاً ، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب . ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس وعاطفة الغريب الدافعة بين فئة خاصة منها هي رد فعل سببه هو ولوع شراهة القارئين الماصين بالركيك من العبارات والأساليب . وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة أكثر استعمالها صادرة ووضيعة وكن كلمة قل استعمالها صادرة شريفة ، وهذا يؤدي إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء في الأدب - وقد تكون العبارة الملائمة بالكلمات الغريبة أنس أسلوباً وديباجة ، وأقل ممانعة من العبارة السهلة التي ليس فيها غير المألوف من الكلمات ، فينبغي للشاعر المبدع أن يطلب المثانة ، وألا يخلط بينها وبين القراءة كي لا تفله القراءة عن المثانة فيفتح بها . انظر مثلاً إلى قول المتنبي :

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا

قلنا دعني لم تردد بها ليلنا

هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ولكن ليس غريباً .

١٢- إنما فعلت آداب اللغة العربية حين هاجم الجاهل فدا الملك العربية في النصور الأخيرة ، فإن سنة التقدم تقتضي الإطلاح بما يستحدث في الآداب والعلوم ، وكلما كان الشاعر أيمد مرى وأسى روحاً كان أغزر اطلاعاً ، فلا يقصر همه على درس فيه قليل من شعر أمة من الأمم ، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة رصده ، وأن يكون شعره تاريخاً للفنوس ومظهر ما بلذته الفنون في مصر . وما صعبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حداً فاصلاً بين آداب الغرب وآداب العرب زاعين بأن هناك خيالاً غريباً وخيالاً عربياً وإذا قرأنا الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى أكتسبت قراءتها جدة في معانيه وفتحت له أبواب التوليد ، فإن الشاعر الكبير كي يعبر عما في نفسه من البصرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولاً ، لا بد أن يجد ذهنه دائماً بالاتطلاح وأن يحرك به نفسه وأن يتوسع من ذلك الإطلاح ، فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة البصري . ومذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقتضي درس العناصر الأخرى التي غرقت أمم العالم ، وأتقأت لحاضرة وطولاً وفوقاً ، فإن درسها يوسع عقولنا ، ويعمد أمانتنا وقوتنا ، ويهيئ وسى ذكائك ويعمل عيناك ، ولكن ينبغي ألا تكون ناقلين ، بل ينبغي أن تكون مفكرين باحثين فيها . ومن دلائل هلاك الأمم

وقد فطن شكري إلى الوظيفة الرمزية الجديدة للتشبيه ، عندما قال : « إن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته وإنما يطلب لملاقاة الشيء الموصوف بالنفس البشرية ومثل الإنسان . وكلما كان الشيء الموصوف أقرب بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقياً بالوصف ... وهكذا يوضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء للمادية ، لأنها بما ترى ؛ لا لسبب آخر . وهذا الوصف خلق بأن يسمى الوصف الميكانيكي إذ أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بمواقف الإنسان ومواقفه وذكرياته وأمانته وصلاته نفسه وإن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية . انظر مثلاً قول أبي مويك يرى امرأته وقد غلفت له بئساً صغيرة ، فقال يصف حالها بعد موت أمها :

فلقد تركت صغيرة مرحوبة

لم تدر ما جزعاً عليك فتجزع

فقدت شيئاً من لراك حلوة

فتحت تمهر أهلها وتلجع

وإذا سمعت أنفها في ليلها

فلطقت عليك ثشون عبي تدمع

فهو لم يمسك شيئاً حديداً لم تكن تعرفه ولم يهر يهر خياك بالتشبهات العائدة والمعارف المصورة ، ولكنه ذكر حقيقة ومهارته في تخیل هذه الحالة ووصفها بدقة ومن أمثال هذا في العزل قول ابن السكيت في وصف حياة الحبيبة :

بنسى وأهل من إذا عرضوا له

بعض الأذى لم يدر كيف يجيب

ولم يعتذر طرد البرى ولم تزل

به سكتة حتى يقال مريب

مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس وجزءها هذا ، والشعر هو ما (أشرك) ويملك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً .

وواضح من هذه الفقرة أن نظرة شكري إلى التشبيه شديدة الصلة بجوهر الشعر عنده كما سبق أن أوضحناه وهو العاطفة ، فهو لا يريد التشبيه لذاته أو لإظهار خاصية شكلية معينة في الشيء أو صلة شكلية بين طرفي التشبيه ، وإنما يريد أن يجعل التشبيه وسيلة للتعبير عن الأثر المشبه في النفس ، أو الإيحاء بهذا الأثر ، وفي ذلك تتفق نظرتهم مع رمزية التعبير تمام الاتفاق ، كما

الواقع من الحقائق ، وتلتقي لصور معممة تفصل عن الحقائق بذلاً من أن تهدي إليها . وقد أوضح شكري هذا الفارق الجسيم بقوله : « إن التخیل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق ، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود ، وهذا النوع الثاني يغري به الشعراء الصغار ، ولم يسلم منه الشعراء الكبار ، ومثله قول أبي الصلاء :

وأهيم على جنح النسي ، ولو أنه

أسد يصول من الهلال بمخلب

والصلة التي بين الشبه والمشي به صلة توهم ليس لها وجود ، وكذلك قول أبي الصلاء في سبيل النجوم :

صرحته دماً سيوف الأحادي

فكنت رحمة به شعري

أي أماد ؟ وأي سيوف ؟ في مثل هذا نثبت نرى الفرق واضحاً بين التخیل والتوهم . وأما أمثلة الخيال الصحيح ، فهو أن يقول قائل إن صيا الأمل يظهر في طرفة العشق كما يقول البيهقي

كانكوكب الذي أخلص فيه

حلك النجى حتى غاب

فهذا تعبیر شحيقة وإيضاح لها ، وكذلك قول التريفيق : ما أزيان ربي قوي فزعمهم تقارب القلب لما صكه الخبر وانقلب القبح ، فهو يشبه تفرق قوه بتقارب أجزاء الإناء المكسور وقد أيضاً توضح بصورة حقيقة من الحقائق وهي تفرق قوه ..

● مشكلة التعبير الشعري

وكانت مشكلة التعبير الشعري من أهم المشكلات التي دروسها أصحاب المذهب الجديد وفي طليعهم عبد الرحمن شكري .

وجميع نقاد الغرب ، والناهون من نقاد العرب يدركون أن التعبير الشعري يتميز أصلاً بأنه تعبير تصويري لا تفريري ، والتعبير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور ، ولذلك نرى شكري وأصحابه يعلقون على التشبيه في تقديمهم وشعرهم أكبر الأهمية ، باعتباره العمود الذي يقوم عليه ركن أساسي من أركان الشعر ، وهو ركن التعبير الذي يكون ديباجته .

ويعجز بين عدة مذاهب شعرية تتصارع ولا تزال تتصارع في الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التي استقرت في نفس العقاد وصحبه من مراجعاتهم لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد في هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء ، ولكننا في الحقيقة لانعرف عن هذا اللباب شيئاً ، ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديده ، ففهم الوضعيين الذين يسمون بوجود الأشياء وجوداً حسيّاً منفصلاً عن الإنسان ، وفهم المثاليين أو النفيين الذين لا يؤمنون بوجود خارجي لتلك الأشياء ولا يعرفون لها لباب ، وإغايرونها صوراً ذهنية عند الإنسان ويرجعون لبابها إلى هذه الصور أو الإنعكاسات — إلى صور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا — **المحسوس** . والوضعيين يرون في معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق شهود الأشياء الذهنية ، بينما يرى المثاليون والنفيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع الحواس أن تحققها ، بل تقتصر على أحداث وقعها في الذهن ، وبالتالي ذلك الواقع تهايز الأشياء . وعلى أساس كل من وجهتي النظر الفلسفتين السابقتين ظهر في الشعر المذهب الرمزي القائم على عنصر البلاستيك أي التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك المجسمات بفضل معطيات الحواس التي هي أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى الرمزيون وأنصار الشعر الصائبي أن وظيفة الشعر إنما هي نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية لا تجسيم أو تفسير أو نقل معانٍ أو صور محددة . ولذلك يقولون بنظرية « العلاقات » التي عبر عنها « بودلير » في بيت شعر له بقوله : « إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب » أي تتبادل ويحل بعضها محل بعض في إحداث الواقع النفسي الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مريضاً بصفة ملموس ، فيقول مثلاً عن السماء المغطاة بسحب

تختلف تمام الاختلاف عن نظرة علماء البيان العربي التقليدية .

ولأنه لمن الخير أن تثبت هنا كيف أن الأستاذ عباس محمود العقاد قد تبني هذا الفهم الجديد لوظيفة التشبيه في التعبير الشعري ، وجعل منه أحد الأسلحة العنيفة التي هاجم بها شوقي وشعره في « الديوان » حيث نراه يوجه إلى شاعرنا التقليدي الكبير الحديث قائلا : « اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجور الأشياء ، لا من يمدحها ويحسى أشكائها وألوانها ، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقلكك من الشيء ماذا يشبه ؟ ، وإنما مزيتها أن يقلك ما هو ؟ ، ويكشف لك من لبابه وصلة الحياة به . »

« وليس هم الناس من التصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما هم أن يتماثلوا ويودع أحسب وأبهيهم في نفس إغوائه ريدة ما رآه وسمعها ، وبخلاصة ما استطاعه أو كرمه ، وإذا كان وكلهم في التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تبيتين أو تخلصين بغيره في التفسير ما فا زدت عن أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء ، حذاء بدل إلى ، وجمد » ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعه وتكرره صورة واضحة ، كما تطيع في ذات نفسك . وما ابتعد التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بدهن كما نراها ، ويتم اجتمع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه وفشاده إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا للبره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النصوص توافقه إلى سامعه واستماعه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً . فالمرأة تملك على البصر ما يشبه عليها من الشاعرة فتصافح سطوحه . والشعر يمسك على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف ويجرد إلى صميم هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك القوي لا يخطيء في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من أغواس ذلك شعر التفتش والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء أغواس شعوراً حياً ووجداناً تمود إليه المحسوسات ، كتمود الأقدية إلى الدم ، ونصحات الزجر إلى عنصر البصر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجيهرية . وهناك ما هو أعمق من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الصالحة والمدارك الزائفة وما إنحال فيه كلاماً ، أشرف منه لإلهكم الحيوان الأعجم » .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون ، وإن كنا نلاحظ أنه يجمع

واحدة أمم بعضها بعضاً . وواضح من السياق العام لذلك المقال أنه يعنى بتقده « الرمزية » وإن كنا نلاحظ أن شكري لم يستطع في هذا المقال أن يدرك أو يوضح حقيقة الرمزية وسببها الفنى والفنى ، على نحو ما استطاع من قبل هو وزميله العقاد أن يوضحا حقيقتها . وإن لم يذكرها بالاسم في أمثال الاقتباسات التى أوردناها ، فرى شكري يعرف الرمزية في هذا المقال تعريفاً عاماً شوشاً عندما يقول في مطلع مقاله :

« مذهب البربريين كما اعتقد يشل أموراً منها إحلال المشبه به مكان المشبه وصف المشبه في كثير من المواضع ومنها إدخال تشبيه في تشبيه واستعارة في استعارة وغيال في غيال » وثالثها الاسترسال في وصف المفاجئ النفسية من غير تهديد أو شرح « ويردزون هذه المفاجئ بأشياء تذكر بها ، وربما أهم قد يشبهون شيئاً بشيء آخر وهذا الشيء الذى يشبهه بذلك وإن كانت برابع .. الخ ثم يحذفون كل هذه الأشياء لحيلة المشبه به الرابع فلأنهم يهتدون لفظه كى يكون دماً تشبه الأول . » وما من شك في أن الرمزية لا صلة لها بكل هذا . وأن

شكري وصحبه قد وقعوا فعلاً على حقيقة الرمزية في أقوالهم الأولى التى كتبوها في عنوان شبابهم . وإنه لمن المصادفات العجيبة أن نطالع في نفس العدد من مجلة أبولو وبعد مقال شكري المذكور مقالاً آخر لشاعر شاب من جماعة أبولو هو محمد عبد المعطى المشمرى عن « جمال الإهم الرمزى » يورد فيه عدة محاولات لإدراك حقيقة الرمزية . وإذا كان هذا الشاعر لم يستطع أن ينفذ إلى حقيقتها الفلسفية وأساسها الفنى ، فإنه قد استطاع أن يقع فيها على بعض الأمثلة الرائعة مثل قول شاعر الهند الكبير رابندرانات طاغور في كتابه « هدية العشاق » واصفاً للضمت بأنه « السكون المشمس » وإذا كان شاعرنا الشاب لم يستطع أن يحلل جمال هذا التعبير ويوضح أساسه فلنا نستطيع اليوم في سر ووضوح أن نحله بقولنا : إن طاغور إنما وصف ذلك السكون بأنه شمس مجامع الواقع النفسى البهيج لذلك السكون ولضوء الشمس المشرقة .

ومع كل ذلك فلنا نستطيع إلا أن نقر عبد الرحمن شكري فيما رآه في هذا المقال من إسراف أخذ ينساق

رمادية بيضاء : إن لونها كان في نعمة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه في اللغة التقليدية بالنعمة ، ولكننا مع ذلك نحس قوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية إذ نراه ينقل إلى نفسنا إحساس الشاعر الحقيقي ، ووقع ما رأى في نفسه . وهذا اتجاه له أصوله في حقائق اللغة وظواهرها ، بل في لغة الشعراء التقليديين أنفسهم حيث نرى شاعراً عريقاً في عفافه على عمود الشعر العربى كالشيخ على الجارم يقع متأثراً بهذا الاتجاه الجديد ، أو منساقاً بشعوره الغلاب على هذا النحو الجديد من التعبير ، فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى

بالنيرة السوداء في أناته

فالنيرة صوت ، والتقليد لم يعبر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف الحاسة ، ومع ذلك يصف الجارم تلك النيرة بأنها سوداء ، فيكسب تعبيره قوة شاعرية نافذة ناجحة في إحداث العدى ونقل الحالة النفسية من الشاعر إلى القارئ أو السامع .

ومن الواضح أن فكرة الاستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الرمزية في الشعر الحديث ، فهو يطلب إلى التشبيه بأن يطبع في وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع في نفس الشاعر ، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور به ، الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبذلك يمكن القول بأن جماعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التى نمت بعد ذلك ، وازدهرت عند شعراء أبولو بنوع خاص ، بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدنا عبد الرحمن شكري يتذكر لها وينتقدها بشدة في مقال بمجلة أبولو سبق أن أشرنا إليه وهو مقاله في نقد الرمزية وافتعالها حيث نراه يقتبس كلمة لشاعر الإغريق القناني الكبير « بندار » وحي قوله للشعراء : « أبندروا ألفز باليد لا بالزئيل » ثم يعلق على هذا القول المأثور بقوله : « يعنى أن الزارع إذا رى بذاراً كثيراً في مكان واحد ، فإن البسات التى يهت قد يقتل بعضها بعضاً ، وكذلك الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها في بعض في جملة

النقد ، ولكنه يأتي أن يسلم بأن لكل إنسان غرباله ، وأن الغرائيل المختلفة لا يمكن أن تقابل ، بل يرى على العكس أن هناك حقاً عاماً يمكن أن يلزم الجميع حلوه ، فيقول في مقال له عن « النوق » في كتاب « الثمرات » :

« .. اجتمع أعظم المصورين ، فصنع كل صورة أملاً ما عليه ، وزم أبها بملت مائة الجبال ، إذا رأيها وجدت اختلافاً عظيماً بيني . من مظهر في أدواق هؤلاء المصورين ، وربما كان بين تلك الرسوم ما يستمتع به بعضهم ، هل أنك لو قلت لهم : ما هي أصول الجبال لقالوا .. كذا كذا .. واتفقوا على أشياء عامة حتى إذا عرضوا عليك ما يستمتعون من صفات الجبال صعبت لاختلافهم فيما يرضون عليك . ومن أجل ذلك قال العلامة دايه يوم : إن الأدواق تنفق في الأصول العامة ، وتختلف في الأمثلة الخاصة ، والأفكار عكس ذلك تدكر في التصورات العامة حتى إذا رجع بها البحث إلى المقائق أدت بها إلى التعرّف . عن أنه مما تنابت الأفواق حين ذلك تنبأ حيناً إذا تعداه لمرور حد سمع النوق . فإذا تجاوزت الناق وتفضل ابن المرز على للنسبي كل منهما مدياً . والأمر عكساً ولكن خطأ المثل لا يعزى إلى علم في نفسه ، إنما إلى إجماع المرز في تفضيل ابن الفارض على البحتري لا نجد له شيئاً أحسن من أن نرجو له مغفرة واسعة » .

وتنح اليوم ما زلنا نقر مع هؤلاء الرواد للنوق بدوره الأساسي في نقد الأدب عامة والشعر خاصة ، لأن النوق وحده هو الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أي تحليل ، ولكننا نرى اليوم في الغالب الأعم أن النوق يجب أن لا يشغل إلا المرحلة الأولى في العملية النقدية ، وأنه لكي يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التي تصح لدى الغير ، ولكي يقبل الغير أحكامنا الفنية التأثيرية ، لا بد أن نردف هذه المرحلة بمرحلة أخرى موضوعية تستند إلى أصول الأدب والفن المستمدة من روافع الأدب والفن . وإن كنا نحس أحياناً وبخاصة عند نظرنا في الشعر يمثل ما عبر عنه أحد نقاد العرب القدماء بقوله : « إن من الأشياء أشياء تحيطها المدة ، ولا تحويها الصفة » .

أي أن جمال الشعر يتضمن أحياناً عناصر نهية تحسها النفس ، ويلمسها الذوق ، ولكنها تستعصى على الإيضاح والتفصيل .

إليه بعض شعراء الجيل اللاحق لجيله في الالتجاء إلى الرمزية على نحو يمتنع عن الافتعال حيناً وفساد الذوق حيناً آخر واضطراب الرؤية الشعرية أو طرشة العاطفة حيناً ثالثاً على نحو ما أوضحنا في السلسلتين الثانية والثالثة من « الشعر المصري بعد شوقي » .

● وحدة القصيدة

وأما مبدأ وحدة القصيد على النحو الذي نادى به شكرى وصحبه واتخذ الأستاذ العقاد معولاً من المعاول التي استخدمها لتحطيم شعر شوقي في الديوان فأخذ يقدم ويؤخر في رثائه لمصطفى كامل زاعماً أن القصيدة لا تفقد شيئاً بهذا التقديم والتأخير . نتيجة لانعدام الوحدة العضوية فيها فإننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الدعوى قد سبق إليها عدد من النقاد والشعراء المتقدمين تاريخياً على جماعة « الديوان » فنذكر بين هؤلاء المتقدمين حسين المرصفي الذي رأيته في مقالنا السابق يربط إحدى قصائد البارودي بقوله :

« ثم اجسما وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك لا تجد شيئاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا يبين يمكن أن يكون بينهما ثالث » . ومن بينهم شاعر كبير من رواد التجديد أيضاً هو خليل مطران الذي كتب في مقدمة ديوانه الأول الذي ظهر في أوائل هذا القرن يقول : « هذا شعر ليس ناطقاً بهبه ، ولا تحمله ضرورات الوزن ، أو القافية مثل غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح في القصد الصحيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المقرد ، ولو أنك رجاها أياها جاء ، ودابر المنطق ، وقطع المنطق ، وغالط الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وترانقها مع مدور الصور ، وغرابة الموضوع وسطافته كل ذلك لتعقيد ، وشغفه عن الشعور الحلي وتحرر دقة الوجد واستبداده فيه على قدر »

● النقد والذوق

وإذا كان الأستاذ ميخائيل نعيمة قد رأى كما أوضحنا في مقالنا عنه بهذه السلسلة أن لكل ناقد غرباله الخاص . أي مقاييسه الأدبية والفنية والإنسانية المنترعة من ذاته ونوع ثقافته ووجدانه ، فإننا نرى عبد الرحمن شكرى هو الآخر لا يتذكر للذوق ، كوسيلة أساسية في

المكتبة ورثها في حياتنا

ضرورة تطويرها والتخطيط لها

تحضير: نياض الأستاذ فوزي سليمان

● المكتبة مؤسسة ديمقراطية

المكتبة في العصر الحديث نتيجة من نتائج الديمقراطية ، ويظهر من مظاهرها ، وأداة من أدواتها . فالديمقراطية تعمل على تربية الأفراد وإعدادهم كواطنين صالحين يتحملون تبعاتهم القومية ومسئولياتهم الإنسانية والثقافية ، وتعمل على تقريب الفوارق بين المستويات الفكرية في الوطن الواحد وإقامة روابط فكرية وانسجام ثقافي بين أعضاء المجتمع . وإناحة الثقافة والمعرفة للجميع بأيسر السبل . ومن هنا كان اهتمام الدول الديمقراطية بالمكتبة وتقديم الخدمات المكتبية إلى المواطنين كافة على اختلاف مهتهم ، وأعمارهم ، ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية .

ومن هنا كان اتصال المكتبة بالتطور الاجتماعي وتقدم الصناعة ونهوض التعليم الشعبي في كثير من البلاد في العصر الحديث حتى أصبح الكتاب في متناول العامل والزارع والطفل والطالب .

وغدت المكتبة العامة أو المكتبة الشعبية منشأة اجتماعية تساعد البالغين على استكمال دراستهم ومتابعتها وصارت مركزاً ثقافياً يمدّ الناس بالمعرفة . وبويرة للإشعاع الثقافي يلتفت الناس حولها في الندوات أو المعارض التي تقام ، أو الاجتماعات التي تعقد ، وما يثار فيها من مناقشات وتعليقات ، أو في مختلف ألوان النشاط والبرامج ، مما أكد دور المكتبة في تكوين الوعي العام . وديمقراطية المكتبة دعوتها إلى أن تسعى إلى اقارئ بشتى

السبل ، تفتح له نوافذ سهلة على المعرفة ، وتساعد في تطوير أساليب حياته . سمت إليه في القرية البعيدة على عربات متحركة ، كما سمت إليه في المصنع والمستشفى والمدرسة .

وقد نجحت المكتبة الحديثة في تحطيم الحواجز بين القارئ والكتاب ، إذ سهلت للقارئ الصلة بالكتاب عن طريق الأرفف المفتوحة ، وتبسيط الاستعارة ، والإرشاد الحكيم إلى تنوع المعارف مما يتصل بحاجاته وأهتماماته ورغبته في تحقيق غياله .

وقد حشد مؤتمر سان باولو الذي عقد بإشراف هيئة اليونسكو بالبرازيل منذ سنوات قريبة أهداف مكتبة الشعب الحديثة في النواحي الآتية : « أن تزيد المواطنين بالمعلومات والكتب والمواد وكل التجهيزات التي تتفق مع رغباتهم ومتطلبات حياتهم الثقافية ، وأن تمنى حرية التعبير والنقد البناء ، وأن تلم الجميع أن يشاركوا في حياة المجتمع ، ويمسكوا حل تمرير التضام بين الأفراد والجماعات والأمم ، وأن تكلل المكتبة نشاط مراكز المعرفة بأن تتيح فرصاً جديدة لمساعدة الخدمات التعليمية للجميع . »

ولنا أن نتساءل بعد هذا : ما هو دور المكتبة في حياتنا ؟ وإلى أي حد نشعر - أو نشعرنا الدولة - بأهميتها في حياتنا وتفكيرنا ؟ يجب أن نعرف بأن الخلمة المكتبية في بلادنا ما زالت قاصرة عن تحقيق أهدافها بالصورة المنشودة ، قد يكون لنا عذر لوجود بعض العقبات . فسياسة الأمة عندنا عالية ، فإن حوالي ٧٠٪ من المواطنين لا يقرءون أو يكتبون ، ومعنى ذلك تعطيل وظيفة الكتاب والمكتبة

افتقاره إلى الخدمة المكتبية ، وفي مكتبة الجامعة وضعف استجابتها لما يتطلبه « البحث » .. ولكن بالرغم من كل هذا - لانشك في أننا نشرف اليوم على حركة مكتبية حديثة ، فبعد أن كانت مكتبتنا عبارة عن مخازن مغلقة للكُتب في أبنية كتيبة مظلمة محرسها الأمناء ويحرسون عليها ، بدأنا نلمس مساهمة المكتبة الحديثة في بلادنا في مساندة نهضتنا العلمية والتكنولوجية . ففى مؤسسات كثيرة نجد المكتبة الناهضة التى تزود القراء بمعظم حاجاتهم . كما أن الوعي المكتبي استيقظ بين أبناء الشعب ، وصار الناس يتفهمون للمكتبة معنى جديداً يغاير المعنى القديم ، ولا شك أن الخدمة المكتبية عندنا - وهى لم تبدأ محاولات تحسينها وتطويرها إلا منذ وقت قصير جداً - مستحق في القريب نجاحاً كبيراً . ونعرض هنا لأهم ميادين الخدمة المكتبية .

● دار الكتب وفروعها

يوجد سطحاً لها تقوم بوظيفتين مختلفتين كل الاختلاف : الأولى أنها مكتبة « للدولة » تحفظ وتسجل وتشر الإنتاج الفكرى ، وتعنى في الوقت نفسه بالتراث العربى الإسلامى ، وتخدم البحث العلمى .

والأخرى : أنها مكتبة عامة تفتح أبوابها للجمهور للاطلاع العام والإعارة ، وإنشاء الفروع وخدمة القارئ .

وهذا يؤدى إلى عدم قيام دار الكتب بمهمتها كما يجب ، فضلاً عن أن مخازنها أصبحت ضيقة لانتسوع الرصيد المتزايد من الكتب . وقسم الفهارس يعمل فى ظل أنظمة قديمة معقدة (١) بعضها قديم وبعضها حديث ، ونظام البطاقات معقد كذلك مما يؤدى إلى صعوبة البحث ، فضلاً عن نظام الإعارة الذى يشكونه الجمهور . والعلاج لهذا التناقض هو أن تستقل دار الكتب الحالية ككتبة قوية للباحثين ، وتنشأ مكتبة عامة أخرى



الأرفف المفتوحة توفر الوقت وتقرب المراءة

بالنسبة لثلاثي الشعب . ومن هنا نتخذ أن واجبنا الأول السعى للقضاء على هذا الوباء الاجتماعى فى أسرع وقت بحملة علمية منظمة تتعاون فيها الهيئات الحكومية والعلمية . ونجانبها صعوبة عملية أخرى هى نقص الإنتاج الفكرى الصالح لبعض مستويات القراء كالمطبوعات المناسبة للبالغين والمراهقين .

والمكتبة « كأداة وسيلة للبحث نجانبها عقبة أخرى هى عدم توافر المراجع العربية كالمعاجم التى لم تتطور مع الزمن ، والنقص الملحوظ فى المعاجم الموضوعية الخاصة ، وما زلنا نشكو من عدم وجود دوائر المعارف العربية الحديثة وعدم تنوعها .

ويمكن أن نلاحظ نواحي كثيرة من النقص فى الخدمات المكتبية فى شتى الميادين : فى دار الكتب وهى أكبر مكتبة عامة ، وفى مكتباتها الفرعية بالأحياء ، وفى مكبات البلديات بالأقاليم . وفى الريف حيث

وإغراء الطفل وجذباه إلى المكتبة عملية ماهرة. تستلزم من إخصائية المكتبة معرفة بسلك الطفل حتى تحببه في الكتاب، وتشجع فيه الرغبة في القراءة .

وقد انتشرت مكتبات الأطفال في كل بلد يؤمن بالديموقراطية .. لأن الطفل سيقتو شاباً ثم رجلاً .. وإعداده من طفولته لحب القراءة هو بلا شك تأمين لمستقبل الكتاب .

ونتيجة لانتشار مكتبات الأطفال نما أدب الأطفال وقد أسهم كبار كتاب العالم في كتابة قصص الأطفال مثل الكاتب الهندي الكبير دكتور مولك راج أناند الذي كتب أساطير شعبية موجهة للأطفال .. وهذا دليل على تقدير الكاتب الكبير للتلذذ البشري الثمين : الأطفال .. خلفاء المستقبل . وهو بهذا العمل بشكل المستقبل وأدب المستقبل معاً .

واهتمت الدول الديموقراطية بأدب الأطفال فأنشأت له في عراصمها دوراً للنشر متخصصة في إنتاج أدب الأطفال ونشره .

ونحن في مصر نلتمس جهوداً لبعض الأدباء مثل: الأستاذ كامل كيلاني الذي أهدى للأطفال مجموعات طريفة من الأقاصيص والأساطير والحكايات . ثم أدخلت بعض دور النشر وبعض الكتاب ينجون نهجه ..

هذا عن الكتاب أو أدب الأطفال .. لكننا ما زلنا نفتقد حتى الآن المكتبات الجميلة التي تجتذب إليها الأطفال وتحببهم في القراءة والمعرفة .. وفي الوقت نفسه نتركهم فريسة لمكتبات بعض الأوساط الأجنبية عتا . والأولى أن نفتتح لهم المكتبات القومية التي تبث فيهم حبهم لبلادهم وحبهم للإنسانية .

● الخدمة المكتبية في الريف

في ريف الإقليم المصري ١٨ مليون مواطن يمثلون غالبية الشعب واليد العاملة الرئيسية . ومع هذا فالخدمة

حديثة مفتوحة الأرفف قريبة المنازل في وسط القاهرة ، يلجأ إليها أى قارئ من عامة الشعب .

أما عن فروع دار الكتب فيلاحظ أن نشاطها يكاد يكون مقصوراً على الطلاب ، ولكن يمكن اعتبارها نواة لخدمة مكتبية متطورة في الأحياء التي تقوم في وسطها بحيث تصبح مراكز إشعاع ثقافي ، وخصوصاً إذا ما توافرت لها إمكانيات تقديم ألوان من النشاط المكتبي الحديث ، مثل عقد الندوات ، وعرض الأفلام الثقافية مع وضعها ثقافياً تحت إشراف لجنة من صفوف الأدباء والمثقفين المهتمين بشئون الخدمة المكتبية والقائمين بمختلف هذه الأحياء ، فإن هذا يؤدي إلى إثارة الاهتمام بأمرها ، وزيادة الدعوة إليها .

ثم .. ناهية أخرى هي أن تدرس احتياجات بيئة كل حي على حدة ، ومقوماته الاجتماعية والثقافية ، لتزويده بالمناسب له من الكتب ، وبعض الأقسام - كمبر الجديدة - لاتكفيه مكتبة واحدة .

● مكتبات الأطفال

عنيت الدول المتقدمة بشئون الطفل ، فأعدت له قسماً خاصاً بالمكتبة العامة ، بل أقامت له مكتبات خاصة ، تعرض فيها مجموعات الكتب والقصص على أرفف في متناول يد الطفل ، وقد علفت على الجدران لوحات وصور أنيقة ، وتصادفك بها أحياناً معارض لرسوم الأطفال .. ومع كل هذا ابتسامة رقيقة ترشد الطفل وتستقبله . فينبأ له جو ممتع يقضى به وقتاً سعيداً ويذهب مع أبطال قصصه ويحول مع الأطفال الذين يقرأ عنهم في مختلف بلاد العالم .. وقد يساهم مع زملائه في برنامج موسيقي .. أو يجلس معهم يستمع إلى أمينة المكتبة وهي تروي لهم بصوت شائق قصة من القصص أو تدعوهم للمشاركة في الإلقاء والحوار أو لتقديم بعض الحركات التمثيلية الصامتة لتخيل دور أحد الشخصيات .

وعملية التثقيف الشعبي ترتبط بمكافحة الأمية .
لتقدم الوسيلة الأولى التي ينشأ بها الإنسان نفسه . وهي
القراءة والكتابة .

أما بالنسبة لمشكلات الكتاب فقد وضع بعض
المبشرين المتخصصين كتباً مبسطة تعالج موضوعات
حية مناسبة ، تنفيذ الفلاح في حياته مطبوعة بحروف
كبيرة واضحة ، ومزينة بالصور البسيطة الجميلة ، وتسمى
كتب المتابعة ، وروى فيها مستوى خريج المدرسة الابتدائية
أو مرحلة التعليم الإلزامي ومن في حكمه من أهل القرية .

وأما الآن بعض من هذه الكتب المبسطة : هذا
كتاب بعنوان « اكتب جواك بنفسك » يبدأ بفصل « ما
تعلم دياً سيداً » . أوله « الجوابات التي يحلها لنا البريد حيناً
أو يرسلها بالبريد . . وسائل مهمة في حياتنا . فهي تزودك لنف
عمومات كبيرة وتزود عليها منابع كثيرة . إنها تنوب عنا في قضاء
كثير من المصاعق والأغراض ، وتوفر علينا السفر وتبسطه ومصاريفه »
وهكذا في أسلوب سهل وبلغة عربية صحيحة اعتقد أن
كل فلاح يفهمها ، وعلى هذا النمط كتب أخرى عن
الزراعة والمواسم والأعياد ، وعن حياة بعض الزعماء مثل
عبد الله النديم في سلسلة « أبطالاً » أو « سوريا » في
« سلسلة الوطن العربي » .. فهي مجموعة تجمع بين الفائدة
العملية المباشرة والتثقيف العام والتوجيه القوي .. تصلهم
بالمعارف والخبرات التي تساعدهم في إلتناجهم ،
وتعمل على تبصيرهم - كمواطنين - بالتيارات القومية
والعالمية عن طريق الكلمة المتروكة .

ولهم أن نعرف أن الخدمة المكتبية في الريف
تعتمد على الإنارة والتشويق ، وإثارة الوعي القرأني
والدعوة إليه .. ويمكن أن نشن حملات تجوب قلب
الريف ، تحمل من الكتب والمطبوعات أبسطها عرضاً .
وأكثرها تصويراً . وأعقها تشويقاً .. وهذه الحملات
الدعائية يمكن أن تعتمد في مراحلها الأولى على الوسائل
السمعية والبصرية ، فالتاس في عاداتهم - وخاصة في
الريف - يقولون على الاستماع والملاحظة أكثر من

المكتبية في الريف مغنومة أو تكاد تكون معدومة . وهذا
ينعزل ريفنا عن المدينة .

وقبل أن نتكلم عن وسائل الخدمة المكتبية في
الريف يجب أن نضع في الاعتبار بعض الحقائق ،
أو المشكلات التي لا بد من مناقشتها بصراحة وروح
عملية .

أول هذه الحقائق أن الفلاح يقضى يومه كله في
الحقل ، يخرج في الساعة السابعة صباحاً ويعود في الساعة
السابعة مساءً . فتي يقرأ ؟ وكيف يقرأ ؟ هل تقدم له
الكتاب في الحقل ونفاخر بما قد يصيبه من تلف ؟ .

والحقيقة الأخرى وهي الأهم بلا شك أن غالبية
الفلاحين أميون ، فهل تقام المكتبة للمعاونة في محو
الأمية مع تأدية وظيفتها الأصلية في الوقت نفسه ؟

وهناك بجانب الأميين عدد كبير آخر من الذين
يكتفون بمرحلة التعليم الإلزامي أو الأولى ثم يتوقفون ،
وقد ينسون ما تعلموه ، فكيف تقدم لهم خدمة مكتبية
تحفظ ما تعلموه وتنمي معارفهم ؟

ثم المشكلة الرابعة والأخيرة هي مشكلة نوع القراءة
أو الكتاب القروي ، أي الكتاب المناسب والأسلوب
واللغة اللامتحان ، وكيف يمكن مقابلة المستويات المختلفة
في التفكير أو التعليم بالقرية ؟

لا شك أن وزارة الثقافة والإرشاد قد جاءت هذه
المشكلات وغيرها ، وهي تفكر في مشروعيها الكبير في
تثقيف الريف وإنشاء المكتبات القروية ، وقد بدئ
بتجربة الخدمة المكتبية في سفارة وميت رهينة .

وهنا يمكن أن نستفيد في حل هذه المشكلات
بالتجربة التي أجريت في ريفنا المصري في منطقة سرس
البيان التي أنشئ فيها مركز للتربية الأساسية يستهدف
تثقيف الفلاحين في مجالاتهم الطبيعية وعلى أساس
مشكلاتهم الواقعية . وهو يخدم ٢٠ قرية عدد سكانها
خمسون ألفاً



الطالبة يسحن بأشهر من المملوكات والمراجع

منطقة طنطا التعليمية باستخدام دراجة تحمل حقائب الكتب وتوزعها بين المدارس الريفية، وظهر نجاح المشروع في لفة المدارس على تسلل حقيقة المكتبة وانتظارها بفارغ الصبر في كل مرة. لما فيها من كتب جديدة. وغير متوفرة في المدرسة.

المكتبة بالمدرسة

تفقد المدرسة مقوماً هاماً من مقوماتها إذا لم تتوفر لها المكتبة الجيدة. ولم تكن المكتبة حتى سنوات غير بعيدة إلا مخزناً لحفظ الكتب، وكان أمين المكتبة يتحائل على تخزين الكتب ومنها من التداول، بل أكثر من هذا أن المكتبة كانت توضع في ركن بعيد غير مطروق، وأمين المكتبة مدرس سلمت إليه عهدة الكتب لإراحة له.

ولكن اللامعة الجديدة للمكتبات التي وضعت عام ١٩٥٠ غيرت من كل هذا، وكما يقول الأستاذ حسن وشاد مدير اسكتيبات المدرسية بوزارة التربية والتعليم: «إن المكتبة أصبحت مركزاً ثقافياً، وصارت المكتبات تفيض بالحياة، وتحتوي على جميع قنوات الخدمة للمكتبة الصميمة من أبحاث حديث وأبحاث متفرقة، ومجموعات من الكتب تناسب قريحة في

الإقبال على القراءة. ثم توزع عليهم الكتب في شكل نشرات أو كتيبات مصورة ملونة دون تعقيد في إجراءات الإعارة».

وقد لجأ القارئون على مركز التربية الأساسية بسرس الليان إلى توزيع الكتاب في أماكن تجمع الناس مثل على البقال أو الحلاق. كما وزعوا الكتب على المساجد والمقاهي.

ولا شك أن تعاون مدرسة القرية والوحدة المجمعة ومكتبة البلدية بالإقليم ومراكز الثقافة الشعبية والقائمين على هذه المنظمات مما يساعد على نجاح نشر الخدمة المكتبية في الريف.

وقد نص الاقتراح الخاص بمشروع تنظيم الخدمة المكتبية الأخير الذي سيعمل على تحقيقه على مرحلتين في عشر سنوات - على «إنشاء خمسة المكتبة المنقلة في الريف والبلديات التابعة... وهي تشمل إيلات، إيلات، مكتبة المركز، وتقدم بوصول المطبوعات على اختلاف أنواعها إلى المدارس قبلية أو الوحدات المجمعة أو المراكز الاجتماعية أو المدارس بالقرى».

وفكرة الخدمة المكتبية المنقلة أو المكتبة على عجلات فكرة جديدة استعملت في المناطق القروية لكثير من الدول، وأدت إلى وصول الكتاب إلى أكبر عدد من القراء وتقريب الكتاب من القارئ. وتبدأ العملية بالمراسة مساحة المنطقة وعدد سكانها وتكوينهم الاجتماعي والاقتصادي ونوعية اهتمامهم، وقد أثبتت نجاحاً رائعاً، فما إن يعلم أهالي القرية بوصول العربية حتى يهرعون في فوج ومعهم كتبهم التي قرءوها ليستبدلوا بها كتباً جديدة.

ولست أدري إلى أي حد يمكن اقتباس نظام المكتبات المنقلة عندنا، فالطريق عندنا غير معبدة، والتكاليف كثيرة. ولكن يمكن تذليل العقبات بعد دراسة كاملة للمشروع، وبكثيرة الجهد نحو الأمانة.

وقد قامت تجربة المكتبات المنقلة في مصر في

موسوعات عامة بجانب الموضوعات الدراسية . وفي سنة ثلاث سنوات
أشنت ٣٠٠ مكتبة نموذجية مؤلفة بالأثاث الحديث وفي مكان جذاب
ويقول : « أما بالنسبة للمدارس الابتدائية فقد اعتمدنا بالمكتبة
نمطاً عادياً للقراءة في التلاميذ منذ الطفولة . ففضلنا نظام مكتبات
الفصول فأشنت ٧٥٠٠ مكتبة فصل ، حصص لها مبلغ ٣٠٠٠٠ جنيه
لتزويدها بالمكتب

وقد شاهدت نشاطاً ملموساً في بعض المكتبات
النموذجية للمدارس الثانوية بالقاهرة . ولست كثرة المترددين
على المكتبة للقراءة والاستشارة . وأعدت بعض المكتبات
كراسات « تحرة القراءة » لتسجيل ما أفاده الطالبة من
القراءة ، كما أقامت الندوات ، وشاركت في نشاط
المدرسة العام عن طريق تقديم التعليقات وإصدار
صحف الحائط .

هذا كله جميل . ولكن المكتبة ليست هدفاً في
ذاتها . والمهم هو نظام التعلم ذاته : هل تدخل المكتبة
فيه ؟ فالطالب يذهب للمكتبة في وقت « الضحى » ليقرأ
كما يهوى ويشاء . وللاحظت الإقبال الكبير على قراءة
القصص بالذات . وإذا كان نظام التعلم يارم الطالب
أن يعتمد كل الاعتماد على المدرس الذي يلقي الدرس .
أو على الكتاب المقرر فالمكتبة لا تؤدي دورها ،
فالكتاب المقرر يحدد أفق الطالب ، ويجب أن يربي
الطالب منذ صغره على أن يكون الكتاب جزءاً من
حياته . إن العملية التعليمية لاتم إلا بالكتاب ، والمكتبة
هي معمل المدرس ومعمل التلميذ ، ولذلك يجب أن
يعدل نظام التعلم ويناهج الدراسة ليكون كل من الكتاب
والمكتبة جزءاً أساسياً في التعليم ، فيقوم المدرس بالتقديم
للدروس أو المشكلة ويقوم الطالب بنفسه في المكتبة بجمع
الحقائق والأطلاع على مختلف الكتب فيتمتع الإيجابية
والاعتماد على النفس ، ونكسب قارئاً يداوم على
القراءة بعد تخرجه من المدرسة أو الجامعة ، فلا تتركه
عادة القراءة أو صداقة الكتاب في الوظيفة ، أو في
أى مكان يذهب إليه .

واستعمال المكتبة بهذا المعنى كأداة لازمة أساسية
في العملية التعليمية وليس ذلك من شأن التلميذ . بل من
شأن الذين يرسمون السياسة التعليمية وينظمون المناهج .

● الخدمة المكتبية بالجامعة

المكتبة هي قلب الجامعة . ووظيفة المكتبة الجامعة
لا يمكن فصلها عن وظيفة الجامعة نفسها . ويمكن تحديد
وظيفة الجامعة وبالتبعية وظيفة المكتبة في الأغراض
الآتية :

أولاً - حفظ تراث الفكر .. فقد كانت الجامعة في القرنين
الأخيرة هي الحافظ الرئيس للمعرفة والأفكار التي وصل إليها الإنسان
في كنفها في غزو الدنيا التي حولها ، حتى يتوافق مع المجتمع الذي
يميش فيه ويؤثر فيه ويسهل على تطويره .. ويكتسب المكتبات ،
وللتأليف ، والمعامل الجامعة من حفظ تراث الماضي .

ثانياً - التعليم .. تعلم الشباب الذي سيكون منه قادة المجتمع
والباحثين .. ذلك عن طريق نقل المعلومات التي في الكتب إليهم ..
ثالثاً - البحث .. وهو الناحية البارزة التي تميز الجامعة عن أى
مؤسسة أخرى . فالأفكار هنا على البحث . والمكتبة من الوسائل الهامة
في ذلك . وقاعد الجامعة - لطريق التقدم في المعرفة ، يقدم - في الوقت
نفسه - في إعداد صف من الباحثين الذين يحسنون الدولة في ميادين
العلوم والصناعة والثقافة علماً وعملاً ...

رابعاً - النشر ... وهنا يجب أن تمكن الجامعة من وسائل النشر
ما يتيح لها أن تنشر ما تصل إليه من أبحاث . ومثلاً لهذا نجد في
الولايات المتحدة سبعاً وثلاثين مطبعة مكرمة لنشر أبحاث الجامعات
علاوة على مطبعة جديدة من أربعين مطبعة أخرى خارج الجامعة .

خامساً - القيادة الفكرية .. فالجامعة تتولى القيادة الفكرية في
المجتمع الذي توجد فيه ، يشارك أساتذتها في تربية نشء الثقافة والصناعة
وتغتنف الأمور القائمة من إذاعة أو ندوات أو محاضرات أو مشاورات .

وهذا كله يدخل في وظيفة مكتبة الجامعة ، فلا
يمكن الاستغناء عن المكتبة في تحقيق أى هدف من
هذه الأهداف .

ولتحقيق هذه الأهداف بنجاح يجب توفر النواحي
الآتية في المكتبة :

١ - مصادر البحث وأجهزته ، من المبدأ الخفيفة كالكتب ،
والصنف ، والبرقيات ، والمخطوطات ، والألزام ، والوثائق الشخصية ،
والمصورات ، والمخطوطات . وهذه المواد تنمو دائماً لتخدم ما يجد من

٥ - القروض والانسجام مع سياسة الجامعة التعليمية والإدارية ...
 المكتبة ليست غاية في ذاتها ، وذلك يجب أن تأخذ أهداف الجامعة
 في الاعتبار الأول وتعمل على تحقيق غاياتها التربوية . وهنا على المكتبة
 أن يحيط برسالة الجامعة . وتطورها . وبمختلف أنواع دراساتها . وعليه
 أن يتطلع إلى التبدلات الجديدة في المناهج ، ويكون دائماً متصلاً بكل
 الاتصال سياسياً العامة .

٦ - توافق بين المكتبة والمجتمع والدولة والإحاطة بالتطورات
 العلمية والثقافية في العالم ، وهذا يستلزم التعاون مع المكتبات الأخرى في
 البلد وفي الخارج تجنباً لتكرار الخدمات والمكتبة من غير داع ، وملاحظة
 لكل جديد في الميدان العالمي ...

٧ - ميزانية توفر الحصول على الكتب والمواد الجديدة وتحسين
 الهياكل .

٨ - وأخيراً رسم سياسة مكتبية دائمة للدولة لتتسق العمل .

إذا حاولنا أن نناقش هذه الأهداف بالنسبة للمكتبة
 المكتبة الجامعية عندنا نعرف أولاً أسفناً بأن جامعاتنا
 تهتم بحاجة التعلم أكثر من ناحية البحث ، ويكاد
 الأهم بالتعليم يقتل العناية الجامعية الواجبة بالبحث ،
 بل لعلنا نعرف رسمياً بأن الجامعة لا تقوم بالمهدف
 الأساسي لما هو البحث ، فأنشئ "المركز القومي للبحوث
 ليؤدي عنها هذا الغرض . في حين أننا نجد في الخارج
 أقسام الجامعة تتوفر على البحث وتحقق انتصارات علمية
 هامة تفيد الدولة وتفيد الصناعة والشركات .

ثم .. إلى أي حد تحاول مكتبة الجامعة عندنا -
 ونقصد طبعاً مكتبة جامعة القاهرة كأكبر مكتبة
 لأكبر جامعة - أن تحقق رسالتها في الخدمة المكتبية
 الجامعية ؟

لقد أنشئت مكتبة الجامعة لتلبي حاجة ٥٠٠ طالب
 وطالبة ، وقد زاد هذا العدد اليوم إلى آلاف مؤلفة ،
 فكلية الآداب وحدها تضم حوالي ٦٠٠٠ طالب وطالبة .
 وبالرغم من هذه الأعداد المزايدة لم تتطور المكتبة .
 بل ما زالت القاعات هي القاعات ، والحجرات هي
 الحجرات . والمكتبة هي الكتب إلا زيادات طفيفة ، وهي
 بحالتها الراهنة لا يمكن أن تستوعب رغبات الطلبة .

موسوعات في الميادين العلمية والثقافية بما تتطلبه الجامعة ، حتى لا تتلطم
 الدراسة الجامعية من الحاق بكل تطور أو اتجاه جديد ..

وتتيز بعض الجامعات بمجسوعات خاصة لتفيد البحث ، فجامعة
 شيكاغو مثلاً تكاد تكون أكبر مرجع في تاريخ الشرق الأدنى ،
 وجامعة هارفارد تضم أكبر مجسوة من المصادر المتنوعة عن الصين .

٢ - هيئة كاملة من المكتبيين الفنين : يتولوا فهم العدد الكافي
 والمران للعمل . والتدريب على طرق البحث العلمي حتى يتقنوا على
 خدمة الباحثين والأساتذة عذرة على الطلاب .. وعليهم أيضاً أن يتفهموا
 أهداف الجامعة ليس مجرد تفهم لتخصص المناهج ، بل لروحها وقرتها .
 حتى يمارفوا في تحقيق أهدافها .

٣ - تنظيم المواد التي يستعملها الطلاب ، والكتب التي يستعملها
 الباحثون المتخصصين والأساتذة ، تسهلاً لعمل المكتبي ذاته ، بما يتطلبه
 هذا من تبويب وإعداد كشوف خاصة .



قاعة مكتبة حنيفة بمدرسة أوروبية

١ - مكان مناسب مجهز تجهيزاً مناسباً .. ولا شك أن المبنى
 الحديث للمكتبة يسجل عملية البحث وحركة الاستشارة ، فسهل أماكن
 خاصة لفراسج الهامة ، وغرف مريحة لقراءة ، وغرف خاصة للاجتماعات ،
 وأماكن خاصة لمكتبات الصور والأفلام أو المخطوطات ، وأماكن
 خاصة للباحثين توفر لهم المراجع والمودع ، وأخرى للكتب النادرة ،
 وهكذا ...

ولذلك قد عصى العام كله ومطالب الجامعة لا يدخل المكتبة، وحتى إذا دخلها ليستمر كتاباً دراسياً .. فسيجد المكتبة عاجزة عن أن تقوم بأداء رسالتها للطلاب أو الباحث ، ولذلك يحق للدكتور طه حسين أن يقول :
إن طالب الجامعة بدون مكتبة تجلبه لقراءة والبحث لا يهوى شيئاً ، وإن سبب انخفاض مستوى المربين أن الطلبة لا يقرءون شيئاً ، ولذلك كانت معلوماتهم سطحية . هذا في الوقت الذي يقضى فيه الطالب الأوروبي أو الأمريكي ثلاثة أرباع وقته في المكتبة .. والربع الباقى فقط بين المدرجات ..

ويقول الدكتور طه حسين أيضاً : « إن بناء مكتبة حديثة وزرورها بكل الكتب وسهولتها للنسج على يمانه الطلبة خير عندي من بناء جامعة .. إن عشرة طلبة مثقفين خير عندي من مائة خريج سطحي .. »

وسمعت أنه كان هناك مشروع ببناء ملحقة حديث لمكتبة جامعة القاهرة في الأرض الواقعة خلف مبناها الحالي . ولكن المشروع ما زال يتعثر في أدراج المسؤولين .

وعلمت من أحد أساتذة الجامعة أن هناك مشروعاً آخر لعمل مكتبة للطلاب في كل كلية ، توفر للطلبة مشقة الحصول على الكتب من المكتبة العامة .. وأنه قد تجمع في بعض الكليات مبلغ كبير يصل إلى عشرة آلاف جنيه لهذا المشروع أسهم فيه الطلبة أنفسهم ، وأن هذه الكليات لا تزال تبحث عن أماكن مناسبة للمكتبات ، وعن أمناء صالحين .. !

ويشكو الطلبة من قلة المراجع ، فيضطرون إلى الاعتماد على كتاب واحد ويكتفون بتلخيصه - طبعاً - مع أن البحث يتطلب الرجوع إلى عدة مصادر ، وهذا يبعد كل البعد عن فكرة « البحث » .

ويعترف الدكتور عز الدين فرديعيد آداب القاهرة بأن الخدمة في المكتبة سيئة .. وأنه لم يحاول أن يستعمل مكتبة الجامعة ، فإنه « أسهل عليه أن يشتري كتاباً من السوق من أن يصير من المكتبة .. »

وأكثر من هذا يقول السيد المراقب العام للمكتبة :
« إن مبنى المكتبة ليس مؤهلاً لهذا العمل »

أما ميزانية المكتبة العامة فقد كانت وما زالت ١٥ ألفاً من الجنيئات تقسم على الكليات لينبقى منها جزء للمكتبة الرئيسية ، وتحصل الكليات عادة على الجزء الأكبر . ويبقى القليل للمكتبة . ومن هنا كان النصيب الضئيل المخصص للمشتريات ثم التركيز على مجرد شراء بعض نسخ من الكتب الدراسية التي يصدرها الأساتذة .

ولهذا فالباحث أو المتخرج الذي يحصد رسالة للحصول على درجة علمية - الماجستير أو الدكتوراه -

يعاني كثيراً من المشقة في الاطلاع على المراجع الضرورية ، مع أن هناك أكثر من وسيلة لسد النقص الموجود في المراجع ، حتى إذا كانت نادرة غير ميسرة عن طريق التصوير « بالميكروفيلم » وغيرها من الطرق الحديثة ..

وهذا يستلزم الحصول على بعض الأجهزة الفنية مثل جهاز « القارئ » The Reader التي لا بد أن تتوفر في جامعة هدفها الرئيسي هو البحث وإعداد المثقفين .

وأي رأينا أنه لا بد من إنشاء دار جديدة لمكتبة الجامعة تتوفر فيها الأماكن المختلفة ، للمراجع والمصادر التي أشرنا إليها من قبل ، والكتب والأركان الخاصة بالباحثين الذين يبحثون في موضوع خاص .. ولخدمة الآلاف المؤلفين من الطلاب . ويمكن تعميم نظام الأرفف المفتوحة ، فهي طريقة مريحة توفر الوقت . ويمكن تقسيم المكتبة العامة حسب الموضوعات حتى يستطيع كل باحث التوجه إلى الفرع الذي يريده ، ويجب أن يرأس كل قسم أستاذ متخصص في هذا الفرع بحيث يعرف أهمية كل كتاب ويشرف على السياسة الشرائية للكتب في فرعه الخاص .

ثم تساهل عن أهم شيء في الموضوع : أين الخدمة المكتبية في خطة تطوير الدراسة الجامعية ؟...

لقد عكف كل الأساتذة بالجامعة يعدون المقررات والتقاوير لتنسيق الدراسة الجامعية وتطويرها لتحقيق رسالة الجامعة في عهد النهضة ، ولكننا لم نسمع عن أى اهتمام

وعملها كمركز للخدمة المكتبية في البلدان والقرى المحاورة حيث تمدّهم بمجموعات الكتب أو بالمكتبات السيارة ، كما لم نعرض للممكن أن يقدم من تعاون بين مكتبة المدرسة ومكتبة الحى أو مكتبة المدرسة ومكتبة البلدية .

هذه كلها موضوعات تحتاج لدراسة ، وإنما أردنا أن نثير الطريق للمسؤولين والمربين والمتقنين ، ليعملوا على بث الوعى المكتبي ، وليقدوا الطفل الصغير إلى مباحج القراءة ، وإلى صداقة الكتاب الذى يضىء له طريق المعرفة ، وإلى الحياة السعيدة الخصبه القوية الناجحة ، والذى يدخل به إلى معقل من معاقل الحرية .

وكل هذه الميادين تحتاج إلى تنسيق ، وإلى تخطيط تتوفر عليه هيئة مسئولة تفهم رسالة المكتبة فى عالمنا الحديث وتؤمن بها ، حتى تقوم المكتبة بدورها الكامل فى نهضتنا الحديثة .. ، وحتى نجد عن قريب مكتبة فى كل حى .. ومكتبة نامية نشيطة فى كل مدينة وفى كل قرية يكون كل منها مشعل الثورة الثقافية والاجتماعية ، وعاملا لبناء المجتمع الديمقراطي الاشتراكى المتساوى الذى ننتفيه ..

هذا كله كما قلت يستلزم قيام هيئة متخصصة ترسم وتنسق وتخطط لتساعد المكتبة على أن تقوم بدورها فى التنقيف ، وفى التربية ، وفى البحث .

بالخدمة المكتبية بالرغم من وظيفتها الهامة الضرورية للدراسة الجامعية ولتحقيق أهداف الجامعة ...

وأين مدير مكتبة الجامعة من كل هذه البحوث ؟ إن مدير المكتبة فى جامعات العالم الكبرى عضو فى مجلس الجامعة له رأيه وجوره .. بين المهم أن ينظر فى أمر المكتبة والخدمة المكتبية مع كل بحث أو تقرير من الدراسة الجامعية ، لأن المكتبة واجامة رسالتها واحدة .. ولا تحقق رسالة الجامعة إلا بالمكتبة الكاملة ...

وبعد ، فإذا أردت أن تشاهد نموذجاً للمكتبة والخدمة المكتبية الجامعية الكاملة ، من حيث الإعداد ، والتنظيم ، والأجهزة العلمية والفنية الدقيقة ، والمراجع ، وتمهيد وسائل البحث للدارسين والمتخصصين ، فلعلك وأجد ذلك فى مكتبة جامعة أجنبية بالقاهرة ، كنا نتمنى أن تكون فى جامعتنا الكبرى العزيزة .

● هيئة متخصصة للتخطيط

ومع تشعب ميادين الخدمة المكتبية التى عرضنا لها ، فلنا لم نعرض لكل ميدان .. فلم نتحدث مثلاً فى المكتبات الخاصة بالشباب التى تقدم للشباب نوع الكتب المناسبة لفترة المراهقة ، والتى تروى ظمأه وتجبب على الأسئلة الحائرة فى نفسه . ولم نعرض لمكتبة الإقليم

أبو القاسم الشابي

الرجل والشاعر

١٩٠٩ - ١٩٣٤

بقلم الأستاذ ربيع عبد اللطيف المحرق



عاش كعمو الورود التي ملأ ذكرها أشعاره ،
وغنى للعالم أغاني عذبة فريدة لا تزال أصدائها تترن في
الأذان ، وبرز في سماء بلاده كالشهاب ، واختفى ولا
يزال يريده يأخذ بالأبصار . ذلكم هو الشاعر النابغة
أبو القاسم الشابي ، شاعر تونس الخضراء ، الذي سبق
جيله بأجيال ، والذي عاش غريباً في بلاده ، ككل
نايفة ، ومات بعد أن خلف وراءه تراثاً أدبياً فنياً رفيعاً
به ذكرها ، وأعلى صوتها في البلاد العربية .

وليس فيما كتب عنه إلى اليوم هذا العدد النادر مادة
صالحة لدراسة شخصيته دراسة وافية ، ولذا لن نجد في
دراسة هذه الشخصية ما يبعثنا إلا تعمق أشعاره ،
لمحاولة إبراز صورة قريبة منها ، وأشعاره جزء لا يتجزأ
من شخصه ، بل هي قصة حياته وصورة وجوده ،
كما يقول في قصيدته « قلت للشعر » (١) :

أنت يا شعر قللة من فؤادي

تتغنى ، وقطعة من وجودي

فيك ما في جوانحي من حنين

أبدى إلى صميم الوجود

فيك ما في خواطري من بكاء

فيك ما في عواطف من نشيد

فيك ما في طفولتي من سلام

وابتسام وغبطة وسعود

فيك ما في شيبتي من حنين

وشجون وبهجة وصمود

فيك يبدو خريف نفسي ملولاً

شاحب اللون عاري الأملود

فيك يمشي شتاء أبيي البيا

كي وترغى صواعقي ورعودي

كما أني ضغط الحياة ووطأتها إلا الاستبداد بما يحبه
القنان ، وإنه ليعبر عن ذلك في جملة من قصائده نذكر
منها قصيدته «أحلام» شاعر (١) وقصيدته «قبود
الأحلام» (٢) التي جاء فيها قوله :

وأودُّ أن أحييا بفكرة شاعر

فأرى الوجود بضيق عن أحلامي
إلا إذا قطعت أسباني مع الد

نيا وعشت لوحدي وظلامي

في الغاب ، في الجبل البعيد عن الوري

حيث الطبيعة والجمال الساي

وأعيش عيشة زاهد متفكك

ما إن تلغسه الحياة بدام

لكنني لا أستطيع لأن لي

أما يصد حنانيا أوهامي

وحضاني إحصوان ، يرون سلامهم

في الكائنات معلقا بسلامي

فقلنا ألب الحاني فكنت لبعضهم

كهفا يصد غوائل الأيام

وبقيهم ومع الحياة ولفحها

ويليد عنهم شيرة الآلام

وهكذا تقيدت حرية هذا الفنان بأعباء المادة كما

هو حال كل فنان ناهية .

(٣)

وقوى هذا النزوع الوجداني لديه حب عذري

طاهر في الصغر ، حب أنش فواده ، وأهدف عواطفه ،

وزكّى ذهنه ، حب حقيقي كما تقول الأدبية نعمات

فواد (٣) وليس جبا عجز يدنا كما راح في وهم الواهمين من

الكتاب ، وإنه ليثير في قصيدته البديعة «جدول

(١) من ١١٤ من ديوانه .

(٢) ص ١٢٥ - ١٢٥ .

(٣) كتاب شعر شاعر .

ونجف الزهور في قلبي الدا

جى وتوى إلى قرار بعيد

(٢)

فشعره كما يقول صورة من نفسه ، ومن حياته :
طقولة مرحة راضية ، وشباب يسوده اللم والشجن ،
ونهاية مشجية مريرة .

شعره شعر غنائى وجداني في أغلبه ، يكشف عن
طابع شعوري منطوي ، طابع يميل إلى العزلة وإلى التأمل ،
واستبطان النفس ، والابتعاد عن الناس ، والاندماج
مع أحياء الطبيعة ، والعيش مع الجمال والحب والفن
عيشة روحية زاهدة متصوفة سعيدة ، وإنه ليقول كما
تثير قصيدته «الغاب» (١) :

في الغاب ، في تلك الخالوف والربا

وعلى التلاع الحصى والأجام

كم من مشاعر حلوة مبهوسة

سكّري ، ومن فيكر ، ومن أوهام ؟

غنت كأسراب الطيور ورفرفت

حولي ، وذابت كالدمحان أُمي

في الغاب ، في الغاب الحبيب ، وإنه

حرم الطبيعة والجمال الساي

طهرت في نار الجمال مشاعري

ولقيت في دنيا الخيال سلامي

ونسيت دنيا الناس فهي ضافة

سكّري من الأوهام والأثام

وقيست من عطف الوجود وجهه

وجالسه قيساً أنصاه - ظلامي

ولكم أحب أن يحيا هذه الحياة التأملية الروحية ،
ولكن أبت عليه الحياة أن يعيش هذه العيشة الحائلة

الحب» (١) حيث يقول :

بالأمس قد كانت حياتي كالسماء الباسمه
واليوم قد أمتت كأعمق الكهوف الراجمة
قد كان لي ما بين أحلامي الجميلة جسدول
يجرى به ماء المحبة طاهراً يتسلسل
هو جسدول قد فجرت ينبوعه في مهجتي
أجفان فاتنة أرتقيها الحياة بشقوتي
أجفان فاتنة تراعت لي على فجر الشباب
كمروسة من غايات الشعر في شقق السحاب
ثم اختفت خلف السماء ، وراء هاتيك الغيوم
حيث العذاري الخالدات يمينن ما بين النجوم

وكم ترنم بهذا الحب طوال حياته ، وبكى الحبيبة
العذراء التي انطفأ سراجها قبل الأوان ، وعد هذا الحب
أعنى كنوزه ، فهو خير لديه من الجاه والمال والمجد
وها هو ذا يذكر الأمس الباسم يذكر حبه العالي ،
ولا يجد شيئاً في الحياة أهم منه ، لأنه ليكيه وهو
يخاطب الأمس في قصيدته « أنا أبكيك للحب » :

إنما أبكيك للحب الذي كان بهاء
بملا الدنيا ، فأنتى سرت في الدنيا أراه
فلذا ما لاح قبحر ، كان في القمر مناه
وإذا غرد طير ، كان في الشدو صداه
وإذا ما ضاع عطر ، كان في العطر شداه
وإذا ما رف زهر ، كان في الزهر صباه
فهو في الكون جبال ، بملا الدنيا ضياه

ويعادو وصف هذه الحبيبة في قصيدته الرائعة
« تحت الفصون » (٢) فيذكر ما صباه منها : إتمعتها
المضيقتان ، وشفتاها الخزيقتان ، وصوتها الشجي ،
وروحها العطر ، ويذكر لقاءها معه في خاتل الغاب

تحت الزان والسنديان والزيتون ، ويصور هذا اللقاء
تصويراً حياً رقافاً ، قل أن نجد نظيره في أدب
الغزل العربي .

والقصيدة شبة مأسكة ، وللقطف منها يضيع
جمالها وبهاءها ، وقد أسهلها بقوله :

ها هنا في خاتل الغاب تحت الزان والسنديان والزيتون
أنت أشهى من الحياة وأبهى من جمال الطبيعة الميعون
ما أرق الشباب في جسمك النض وفي جديك الديدع الثمن
وأدق الجمال في طرفك الساهي وفي ثورك الجميل الحزين
والذ الحياة حين تغتن فاصحن لصرتك المحزون
وأرى روحك الجميلة عطر ضائعاً في حلاوة التلحين !

(٤)

والآن إن الطفل أب الرجل ، كما يقول المثل
الإعباري ، فإن طفولة الشابي وما وقع في غضوننا تحدد
اتجاهه في الحياة ، وإذا عزت علينا أنباء طفولته ،
فإن قصيدته الباهرة « الجنة الضالعة » (١) هي وثيقة
شعرية ثمينة تمدنا بكثير من أعماله في طفولته ، وتكشف
عن اتجاهه في الحياة ، وفي هذه القصيدة يتجلى نزوعه
الوجداني : حبه للحبيبة ، حبه لبنات الطبيعة وأبنائها ،
كما تكشف عن أعماله في محرابها ، وألغابه فيها ، وهذه
الناحية الأخيرة من الأهمية بمكان لباحث السيكولوجي ،
فهو يذكر ألغابه وبدواناته ، وهو يتسلق الجبل ، ويقطف
الزهر ، ويركض وراء الفراش ، ويعيث عبثاً بريئاً
بالسائل الأعلى والشيخ الكبير ، والقطعة البيضاء ، والشاة
الوديع ، ويلهو ببناء الأكواخ تحت أعشاش الطيور ،
ويسقفها بالعشب وورق الزهر النضير ، ثم تأتي الرياح
فتهدم بناءه ، فلا يقضب ولا يثور ، وهذه الأمسيات
وما تضمنتها من حقائق ، تكشف عن حبه للبناء وحبه

(١) ص ٦٦ من الديوان .

(٢) ص ١٧١ من الديوان .

على الأصوات : القيثارة ، واللحن ، والنغم ، والصدى
وقد جرت كالأني :

إن هذى الحياة قيثارة الله وأهل الحياة مثل الحنون
نعم يستنى المشاعر كاللحن وصوت نحل بالتلحين
والليالي «خاور» تلحد اللحن وتقضى على الصدى المسكين
ولقد عبر عن هذا الحس المتوقظ في قصيدته المتوترة
العصبية «إلى الله» وفي هذه القصيدة جماع شكه ،
وقلقه ، وخوفه ، وتوتره ، وهى وثيقة شعرية على غاية من
الأهمية فى تعرف شخصيته فى السن الحرجة التى
يتوزع فيها المرء بين الشك واليقين ، واليأس والأمل ،
وفى مخاطب الله بقوله :

أنت أزلتني إلى ظلمة الأرض وقد كنت فى صباح زاهٍ
كالشعاع الجميل أسبح فى الأفق وأصغى إلى خرير المياه
وأعنى بين الينابيع للفرح وأشدو كاللبيل التياهِ
ثم خلقتني جديداً فريداً بين دواعى الرياح وناهٍ
أنت جعلت بين جنبي قلباً سرمدى الشعور والانتباه
أنت عذبتي بندقية حمى وتعذبني بكل الدواهي
بالمنايا تغتال أشهى أماناً وتلوى محاجرى وشفاهى
فلذا من أحب حصة تربى تافه ، من ترائب وجياهِ
ثم تشتد توترات نفسه ، شدة عجيبة ، تخرجه عن
طوره ، وتكشف عن عصابته فيقول فى آخر هذا
القصيد :

خبروني ، هل للورى من إله راحم — مثل زعمهم أواهٍ
يخلق الناس بأساً ويواسيهم ويرنو لهم بعطف إلى
ويرى فى وجودهم روحه السامى وآيسات فته المنتاهي
إننى لم أجده فى هاته الدنيا فهل خلف أفقها من إله ؟
ولكنه بعد هذه الثورة النفسية تبدأ نفسه ، وتسكن
توتراته ، ويعود إلى صفاء روحه وإيمانه ، ثانياً مستغفراً
فيقول :

للأنافة فى البناء ، وهى فطرة جبيل عليها . وبرزت
واضحة فى شعره الأنيق الذى لا يجارى فى أنافته ، وفى
هذه القصيدة الغلة يقول :

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل ، وسحر شاطئه المنير
ووداعة المصقور بين جداول المساء الخير
أيام لم تعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتنبع النحل الأنيق ، وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أحشاس الطيور
مستوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
تبني قبلهما الرياح فلا تضج ولا تنور
وتعود تضحك للمروج والزنايق والغدير

إنه يبني فى أنافة ، فيسقف بالورد والزهى «الذهب» ،
فلذا ما هدمت الرياح ما بناه لم يغضب ولم يثر بل يعود
الضحك للمروج والزنايق والغدير «ديكن القشبان»
المتزهد الذى لا يحزن إذا فقد عرصاً من الأحراض
وإن كان غالياً عنده ، بل يتقبل الحياة بروح الرواق
القنوع .

ولقد اقترنت نزعتي الوحدة المنطوية بمزاج حاد ،
وحساسية يفتة مرهقة ، كانت سبب عذابه وشقاؤه ،
ومصدر قلقه وخافه ، وهذا القلق يجعله يغالى فى تقدير
هوميه ومشكلاته ، ويثور لما يقع له من أحداث
تافهة أو خطيرة ، ومن آيات هذا القلق الحاد ،
كما يقول السيكلوجيون حساسيته الشديدة ، بل
الخارقة للصوت والضوء ، وهذا ما نجد بارزاً فى جل
قصائده التى لم تخل من الصور الصوتية والضوئية ، بل
إن بعض القصائد بُيئت من صورة صوتية كما نشهد
ذلك فى مثل مقطوعته «الحياة» (١) التى اشتملت كلها

ما الذى قد أتيت يا قلبي الباكي وماذا قد قلته يا شفاهي ؟
يا لحي قد أنطق ألم قلبي بالذى كان فاغتر يا لحي
قدم اليأس والكآبة داس قلبي المتعب الغريب الزاوي
فتشظى وتلك بعض شظاياه فسامح قنوطه المتناهي
فهو يارب معبد الحق والإيمان والنور والتقاء الإلهي

(٦)

فلا غرو إذا رأينا هذا الذكى الحساس ، تقبل
حاله ، وينقلب مزاجه ويتشجع وجهه بالعبوة والكآبة ،
لما دهمه من أحداث في ريعان شبابه ، وأهم هذه
الأحداث موت الحبيبة ، الذى نشر على قلبه محبات
الأسى ، وأبعد عنه روى الجلال والإلهام ، تلکم الحبيبة
التي طالما ناجاها في شعره وإيان سعادته في جوارها كما
تشهد بذلك قصيدته « الذكري » التي يقول فيها :

كنا كروجي طائر في دوحه الحبا الأملين
نتاو أناشيد المني بين الخيائل والطمع
متفردين مع البلائل في السهول وفي الخزون ..
مأى الهوى كأس الحياة لنا وشعثهما القسون
حتى إذا كدنا نرشف خرما ، غضب المنون
فتخطت الكأس الخلوب ، وحطم الجلام الخمين
وأراق خمر الحب في وادي الكآبة والأنسين

وأعقب هذا موت الأب ، فقد يموت الأمن والسعادة
والانطلاق ، وكادت تتمزق أعصابه ويتصدع كيانه ،
لأثر هذا الحادث ، وقصيدته « ياموت » (١) التي دبجها
بعد موت أبيه ، تكشف عن لوعته اللاهية لهذا الفراق ،
وقبها يقول :

ياموت قد مزقت صدرى وقصمت بالأرزاء ظهري
ورميئي من حالتي وضرت مني أيى تنصر
فلبثت مريض الفسوة د ، أجزأجت حتى يذمر

(١) من ١٩٥٠ من الديوان .

ورزأتني في محمدنى وشورنى في كل أسمر
وهملت صرحاً لا ألو ... ذ بفسره وهتكت سرى
ففقدت روحاً طاهراً شهماً - يجيش بكل خير
وفقدت ركني في الحياة ة ورايى وعماد قصرى
وهذان الحادثنان : موت الحبيبة ، وموت الوالد ،

يكفيان لتحطيم مثل هذا الحساس . وإذا كان موت
الحبيبة - كما يقول الأستاذ السنوسي - أصابه بصدمة قلبية ،
فما بالنا يموت الأب ، وهو كارثة أدهى وأعظم ، إنه
بلا ريب ، قد أحدث انهيأراً عصيباً له .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، ولكنه نكب
ببيتة جاحدة جامدة ، أزلت على أدبه وشعره ، وهما
كل عثرته ، فأرقى هذا الموقف من متاعبه العصابية .
وقد كشف لنا الأستاذ كرو في كتابه (١) عن نفوره
واقسامته من هذه البيتة وكظومه النفسية فيها ، إذ يقول
في بيته (٢) :

في بيته (٢)

« إننى طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة
نفسه الجميلة ، ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة
التي تتدفق بها موى الوجود في أنشاده ، ولأن أيقنت أنه بلبل
سماوى قلقت به يد الألوية في جسم الحياة ، فهو يئس ويتعجب
بين أنصاب جامدة لا تملك أشواق نفسه وأفان قلبه الغريب ، وتلك
مأساة ظلي الدامية » .

وحقيقة كانت هذه مأساة هذا الحساس الغريب
في دنيا الأحياء ، فموت الحبيبة قد ينمل ، وموت الأب
قد يشفيه الزمن ، أما انتقاص فن شاب نابغة يشعر
بقيمة نفسه ، وعلو مكانه ، فيعد من الصدمات
العنيفة التي جرحت مشاعره جرحاً بليغاً لا ينمل .

وقصيدته « الأشواق النائية » (٣) تؤيد هذه الحقيقة
وفيها يقول :

يا صميم الحياة ! كم أنا في الدنيا غريب ! أشقى بفرقة نفسي

(١) كتاب « قنقاع الشبان » ص ٥٥ . الأستاذ أبو القاسم
محمد كرو .

(٢) ص ١١٢ من الديوان .

قد رقصنا مع الحياة طويلا ...
 وشَدَدْنَا مع الشباب سنينا
 وعَدَدْنَا مع الليالي حُفَاةً
 في شباب الحياة حتى دميئنا
 وأكَلْنَا التراب حتى ملئنا
 وشربنا الدموع حتى روينا
 ونثرنا الأحلام والحب والآلام
 والياس والأسى حيث شئنا
 ثم ماذا ؟ هنا أنا : صرت في الدنيا
 بعيداً عن طوعا وغناها
 في ظلام الفناء أدفن أيامي
 ولا أستطيع حتى بكهاها
 وزهور الحياة تهرى بصمت
 محزن مضجر ، على قدميئنا
 حنّ سحر الحياة . يا قلبي الباكي
 هبَّ تجرّب الموت هيا !

(٨)

ومن حسن الحظ أن الشابي لم تتجمد روحه على هذه
 الزمرة الحزينة القائمة ، ولكنه في أواخر أيامه ، عاد إلى
 نفسه يتأملها ، ونهض نهضة روحية جديدة ، فارتفع
 على آلامه وأخذ يلونها واحداً إثر واحد ، بإرادة جديدة
 واستعلاء متقطع النظير ، فلوّب حزنه على فراق أبيه ،
 ولوعته على فقد الحبيبة ، وقاوم البيئة الجاحدة ، واستعلى
 على مرضه العضال ، وفتحت روحه للحياة ثانية ، كما
 كانت في أيام الطفولة . وهذه العملية السيكولوجية العجيبة
 التي مارسها الشابي ، قد بحثه بحثاً جديداً ، وأعادت
 إليه شفايته الأولى .

ونحن نكاد نلمس هذا التحول الهوي إذ نتمعننا
 قراءة قصائده . وأول قصيدة دالة على هذا التحول الجديد

بن قسوم لا يفهمون أناشيدى ولا معاني بومى
 في وجود مكبّل يقبّد ، تائه في ظلام شك ونحس
 فاحتضني وضمتني لك - كالماضي - فهذا الوجود علة نفسي

(٧)

ثلاثة أحداث جسام تواكب على نفسه الحساسة ،
 فوشحت فؤاده بالقاسية والجهامة ، وزادت من عصايبته
 في فترة طويلة من فترات حياته ، ولونت طائفة من
 قصائده بلون أسود قائم ، ومن هذه القصائد : « الكتابة المبهولة »
 (ص ٢٣) من الديوان ، والسامة (ص ٤٤) ، وأغنية
 الأحران (ص ٤٧) ، ونشيد الأمل (ص ٨٣) ، وشجون
 (ص ١٠٨) ، وغيرها من القصائد .

وقد جلبت له هذه المتاهات والآلام مرض تضخم
 القلب الذي أصيب به - كما يقول أخوه حميد الأمين
 الثاني في مقدمة الديوان - بعد مرض والده . وهو في
 الثانية والعشرين من عمره (١) ، وإلى هذا المرض تُعزى
 لقائمه من الحياة في هذه الفترة ، ونشوانه الموت في
 بعض قصائده ، وأهم هذه القصائد قصيدته الرائعة
 « في ظل وادى الموت » (٢) .

وهذه القصيدة شديدة على قلقه البالغ ، هذا القلق
 الذي قلنا إنه يزيد مرارة المرء ، ويهدم أمله في بناء
 حياة هادئة ، ويجعله - كما يقول أدلر في كتابه « فهم
 الطبيعة البشرية » - يفكر دوماً في الماضي ، وفي الموت .

وفها يذكر ماضيه ، وما شرب من كئوس الغرام
 التي تحطمت ، والشباب الغرير الذي ولّى ، والدموع
 التي ذرفها مما جعله يتنادى الموت ، ليجريه بعد أن جرب
 الحياة فلم يلق فيها إلا الأمل والألم والدموع ، وفيها
 يقول :

(١) مقدمة الديوان ص ١١.

(٢) ص ٤٣.

قصيدته « الاعتراف » (١) وهي تروى كيف تغلب على
عنته بوقاة أبيه ، وعودته إلى الحياة بقلب خائف للحب
والفرح وفيها يقول :

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبى
وشاعري عياء بالأحزانِ
أنى سأظلماً للحياة وأحتسئ
من نهري المتوهج الفشان
وأعود للدينا بقلب خائف
للحب والأفراح والألحان

ولكل ما في الكون من صور المني
وغرائب الأهمراء والأشجان

حتى تحركت السنون وأقبلت
فیشن الحياة بسحرها الفشان

إذا أنا ما زلت طفلاً مظلماً
بتعقب الأضواء والألوان

وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها
ضرب من البهتان والحديان

وفي هذا الطور التحول الذي وجد فيه نفسه ،
عرف أن التشاؤم ضرب من الهذيان ، وأن الحياة مائة
بالسحر ، وأن من واجب الإنسان الذي يحس
ببشريته ، أن يحس من نهري المتوهج ، وسبيل ذلك هو
إذابة شجونته وأساه . ودفن همومه وآلامه وقد أعرب عن
ذلك في قصيدته « الصباح الجديد » (٢) :

أسكني يا جراح وأسكني يا شجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطل الصبح من وراء القسرون
في فجاج الردى قد دفنت الألم

ونرت الدموع لرياح العدم
واتخذت الحياة معزفاً للنهم
أنتفى عليه في رحاب الزمان
واختتمها بقوله :

الوداع ! الوداع ! يا جبال المموم
يا ضباب الأمسى يا فجاج الجحيم
قد جرى زورق في الخضم العظام
ونشرت القلوع فالوداع الوداع

وفي هذا القصيد المتحرك الرقاف ، يودع آلامه
وهيمه ، وفترة نواحه وجنونه . ولم يقف عند هذا ، بل
تقدم ليرتفع على دائه العصال ويهزأ بالبيئة الجامدة ،
ويسجل هاتين الحقيقتين في قصيدته « نشيد الجبار »
التي يقول فيها :

هاأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشام

أرنو إلى الشمس المضيئة . هازناً
بالسحب والأمطار والأنواء

وأقول للقدّر الذي لا يثنى
عن حرب آمالي بكل بلاء :

لا يطفئ اللهب الموجع في دمي
موج الأمسى وعواصف الأرزاء

ويقول :

سأظل أمشي رغم ذلك عازفاً
قيثاري مرمّماً بغنائى

أمشي بروح حالم متوهج
في ظلمة الآلام والأدواء ..

النور في قلبي وبين جرائحي .
فعلام أحمي السير في الظلام

(١) ص ١٨٢ من الديوان .

(٢) ص ١٩٥ من الديوان .

ثم يقول :

وإذا ما وافى الربيع بأنغامه وأحلامه وصباحه العطر ،
قبّل الأرض وأزهر البذر ، وأفاء على الكون الجبال ،
وحقّ الليل عند ما يأتي يشي بالخيال الخصب ويدكي
الفكر ، ويمدّ على الكون سراً غريباً ، ويرنّ في الفضاء
نشيد الحياة المقدس ، بأن الطموح لبيب الحياة وروح
النصر ، فإذا طمحت النفوس إلى الحياة فلا بد من
انتصارها .

ومما جاء في هذه القصيدة الفريدة قوله :

ودملت الريح بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر
إذا ما طمحت إلى غاية ركبت المني ونسيت الخلد
ولم أتجنب وهور الشعاب ولا كبة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر
فعبثت بقلبي دماء الشباب وضجت بصدري رياح أخضر
ثم يقول :

وقلت لي الأرض — لما سألت : « يا أمّ هل تكرهين البشر ؟ »
« أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذّ ركوب الخطر
والن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش عيش الحجر »
ثم يقول ، بعد نجاه مع نبات الطبيعة وأبنائها :

ورفرف روح غريب الجبال بأجنحة من ضياء القمر
ورنّ نشيد الحياة المقدس في هيكل حالم قد صحر
وأعلن في الكون أن الطموح ربيب الحياة وروح الظفر
وعلى هذا الطراز اليديع سارت هذه القصيدة ،
وهي وثيقة شعرية جديدة نامة على كيفية تحوّل الجديده ،
وتفتح قلبه للحياة ، ونظمرته المشرقة إلى الوجود .

وعنا القصيد يري على الستين بيتاً ، وفيه تتمثل
عملية الإخلاص والامتلاء ، إخلاء النفس من رواسيها ،
والامتلاء بالثقة والأمل بما تكشف عنه مشاهد الطبيعة ،
وتبعاً لهذا نزاناً على حق إذا قلنا : إنه هذه العملية
السيكولوجية أمكنه أن يعود إلى إشعاعه ، وأن يشعّ على
الآخرين ، وأن يعاقب الكون بأسره ، فلم يقتصر على

وأقول للجمع الذين تجسموا ..

هذي وودوا لو يجرّ بناتي

ورأوا على الأشواك ظلي هامداً

فتخيّلوا أني قضيت دعائي

ومضوا بمدّون الخوان ليأكلوا

لحمي ويرتشفوا عليه دعائي

إني أقول لهم — وجهي مشرق

وعلى شفاهي بسمة استهزاء :

إن المعاول لا تهدّ مناكبي

والنار لا تأتي على أعضائي

فارموا إلى النار الحشايش والبر

يا معشر الأطفال تحت سباتي

(٩)

هذه شواهد قوية على تفريغ ما كابده من الآلام ،
وما نأشه من هموم وشجون ، تغلب عليها بقوة التماسي
والشفوق والاستعلاء ، واتخذ من مظاهر الطبيعة الحية
والتجاذبه إليها مصدر وحيه وحافز تحوّل الجديده ،
وقصيدته الفريدة « إرادة الحياة » (١) تكشف عن هذا
التحول وتقضي علينا حوافره ، فالريح المدملة فوق
الجبال وتحت الشجر ، أثارت بقلبه دماء الشباب وأوسحت
إليه صعود الجبل وبواجهة الصعاب ، والأرض الطيبة
همست في أذنه بأنها تبارك أهل الطموح وتعلن من لا يساير
الزمن ، ويقنع بالعيش عيش الحجر ، والغاب وسوس له
ليلة من ليالي الخريف بأنه بعد انتفاء السحر ،
صحر الفصول وصحر الأزهار والثر وسقوط الفصول
والأوراق ، تبقى البلور تعلم بأغاني الطيور ، وعطر
الزهور وطعم الثمر ، حتى يأتي الربيع الشلىّ الخضير ،

لإسعاد نفسه بل توسعت شخصيته وكبرت ، فتأدى
بإسعاد بنى وطنه وبمجاهدة الظالم والطاغية في وطنه .

(١٠)

وحالما تفتحت نفسه وتوازنت ، وافته الأخيلة
الأصلية والآراء المبتكرة ، وعرف معنى السعادة ،
ومارسها : عرف السعادة الروحية في الاختلاف إلى
الغاب ، والسعادة الإيجابية في إنهاض شعبه ، ومحاولة
تغييره وتبديله . كما فعل بنفسه ، وقد أشار إلى هذه
الحقيقة في قصيدته «السعادة» (١) التي جمع فيها
بين الفكر الأصل والعاطف . فرأى أن السعادة في
التواؤم مع الحياة لا الفرار منها ، وفي العمل بلا ملل .
وفي الرجولة الباسمة ، وهذه هي السعادة الإيجابية الحققة .
كما رأى أن هناك سعادة روحية شرعية هي الفرار من
صخب الناس إلى عزلة الغاب الحبيب .

وهذا التفكير الجديد هو ثمرة من ثمرات توازنه
النفسى . ونضج شخصيته ، وثمره من ثمرات تجاربه
في الطفولة والشباب ، وفي هذه القصيدة المهمة يقول :

خذ الحياة كما جاءتك مبتسماً
في كنفها الغارأو في كنفها العدم
وارقص على الورد والأشواك متتداً
غشت لك الطير أو غشت لك الرحم
واعمل كما تأمر الدنيا بلا مضى
وابلم شعورك فيها لأنها صنم
من تألم لم ترحم مضاضته
ومن تجلد لم تهزأ به القم
هذى سعادة دنيانا ، فكأن رجلا
إن شئنا .. أبد الأباد - يتسم

وإن أردت قضاء العيش في دعة
شعبية لا يغشى صفوها ندم

فأترك إلى الناس دنياهم وضجهم
وما ينسوا لنظام العيش أو رسوما

واجعل حياتك دوحاً مزهراً نضراً
في عزلة الغاب ينمو ثم يندم

واجعل لياليك أحلاماً مفرجة
إن الحياة وما تدوى به حلم

ولقد مارس الشاعر هذين النوعين من السعادة ،
ففى هذه الفترة اختلف إلى الطبيعة والغاب ، كما غامر
في لب الحياة ، وعلى شفثه ابتسامة ، وفي قلبه مرح
وانجذاب إلى الناس .

وقصيدته «من أغاني الرعاة» (١) شاهدة على هذه
السعادة الراحية بين مشاهد الطبيعة ، وقد استلهمها
بقوله :

أقبل الصبح يغنى للحياة الناضجة
والربى تحلم في ظل النصوصن المائسة
والصبأ ترقص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في تلك الضجج الدامسة
فأفئى يا خسراني وهلمى يا شياه
واتبعنى يا شياهى بين أسراب الطيور
واملى الوادى ثغاةً ومراحاً وحيور
واقطعنى من كلأ الأرض ورعها الجديد
واسمعى شيباننى تشلو بمعمول الشيد
نعم يصعد من قلبى كأنفاس الوردود

وتبدو سعادته في ذروتها في قصيدته «قلب
الشاعر» (٢) ، التي احتضن فيها كل كائنات الوجود :

(١) الديوان ص ١٥٢ .

(٢) الديوان ص ١٨٣ .

(٣) الديوان ص ١٥٩ .

ثم يقول :

أنت روحٌ غبية تكره النور وتفضي الدهور في ليلٍ ملسٍ
أنت لا تدرك الحقائق إن طافت حولك دنسٌ وجسٌ
ثم يعلن برمه بجهود شعبه بل موته مصرحاً بالفرار
من بيئته إلى الغاب فيقول :

إنني ذاهب إلى الغاب يا شعبي
لأقضي الحياة وحدي بيأسٍ
إنني ذاهب إلى الغاب على
في صميم الغابات أدفن بؤسى

وهذا القصيد إن دلَّ على أن الشاعر لم يقدر
ظروف وطنه الذي عانت الرجعية فيه فساداً ، فإنه يدل
أيضاً على أن الشاعر لم تقف ثورته على نفسه ، بل امتد
أفقه إلى وطنه وأعلن ثورته عليه ، ويحيل إلى أن هذا
القصيد مثله - قبل إبان متابعه العصابية .

ثم أخذت هذه الحملة تحف رويداً رويداً حسب
تغير حالاته النفسية ، ففي قصيدته « إلى الشعب » (١) ،
نراه يمدح الشعب ، ويثبه إلى مفاهيمه ومواجهه ، ثم يعود
إلى زجره ، ويأخذ بعد ذلك في توجيهه ، كأما يحدث
طفلاً شقيماً ، ويبدأ هذه القصيدة بقوله :

أين يا شعب قلبك الخافق الحساس . أين الطموح والأحلام ؟
أين يا شعب روحك الشاعر الفنان ، أين الخيال والإلهام ؟
إن يسم الحياة يدوي حولك ، فأين المغامر المقدم ؟
أين عزم الحياة ؟ لأشئ إلا الموت والصمت والأسى والظلام

ثم يأخذ في توبيخه وزجره فيقول في الفقرة التالية :
قد مشيت حولك الفصول وغنتك فلم تبسج ولم تنرم
ودعت فوقك العواصف والأتواء حتى أوشكت أن تنحطم
وأطافت بك الوحوش وناشئت فلم تضطرب ولم تنالم
يا لحي ! أما تحس ؟ أما تشدو ؟ أما تشكي
أما تتكلم ؟

وانقسمت بالفرحة ووحدة الوجود . وفي تلقائية سيالة
يقول :

كل ما هبَّ وما دبَّ وما
من طيور وزهور وشدنى
وعجار وكهوف وبرأ
وضياء وظلال ودجى
وتلوج وضباب عابر
وتعاليم ودين وروى
كلها تحيا بقلبي حرة
غصة السحر كأطفال الخلود

(١١)

ولم تتجمد نظرة الشاعر عند التعبير عن عواطفه
اللذائية ، أو عواطفه الفردية المنوعة ، ولكن شخصيته
توسعت وكبرت - كما قلنا - تناول الحديث عن وطنه ،
والعمل على إنهاضه ، والدعوة إلى إصلاحه . ومكافحة
ما حاق ببلاده من ظلم المستعمر القترسى ، ولكنه في
الحديث عن وطنه كان مترواحاً بين الشدة عليه والثورة
على ركوده ، بل القنوط من يقظته ، وبين الإعجاب به
والحاسة له والشعور بإمكانيات يقظته . وهو في الحالين
بين اليأس والأمل في تقدمه ، بيني خيره ، ويضم جوانحه
على حبه وإعزازه .

ومن أشهر قصائده الثورية ، قصيدته « النبي
المجهول » (١) ، التي تشكل فيها نمطه على ركود شعبه ،
فتدد أعا تنديد بهذا الركود ، وهي القصيدة التي استلها
بقوله :

أيها الشعب ليتني كنت خطباً فأهوى على الجذوع بفأسى
ليتني كنت كالسبيل إذا سالت تهد التور ، رساً برمس
ليت لي قوة العواصف يا شعبي فألقى إليك ثورة نفسي

يلهم الصخر أسمى الماني وأرفع الأفكار وإن الداء كل الداء في الألسنة
المعربة ، لا في روح الشعب ولا في طيبة البلاد .

وهذا المفهوم المنير الجديد لروح الشعب وآثاره ،
مع كمال الأسف ، نَحَى في سنيه الأخيرة ، عندما
تعاذلت شخصيته ، وتفتحت للحياة وللناس ، وتغلب
المفكر على الفنان ، وكاد يُقصيه عن برجه العاجي ،
ويُبدئه إلى دنيا الواقع ، ولكن هذه الفترة لم تطل ،
ففقدنا شاعراً رائداً من شعراء الابتداعية التوايح ، أشجاناً
بقصائده الوجدانية الفريدة التي تعدُّ مفخرة من مفاسر
الأدب العربي ، وثروة قيمة من التراث الفني المعاصر .

(١٢)

هذا تحليل عامٌ لحياة الشاعر الخالد أبي القاسم
الشاوي في طفراته المرحية ، وفي شبابه المتوزع بين اللوعة
والفرحة ، والنشوة والأمل ، والمصيبة والارتان ، تحليل
استمد خطوطه من قصائده وبخاصة قصيدته « الجنة
الضائعة » ، التي قص فيها مرحه في الطفولة ، ولعبه
في الطبيعة ، وقصيدته « إلى الله » التي أبانت عن حساسيته
المرهفة وقلقه العصبي وتماوجه بين الشك واليقين ، وقصيدته
« إرادة الحياة » التي كشفت عن تحول ذاتيته ،
وتغيرها وتفتح قلبه للحياة ، وقصيدته « تونس
الجميلة » التي تمَّ عن تقديره لمواهب شعبه والطاقت
الكامنة فيه .

وهذه القصائد الأربع هي في نظري المفاتيح
السرية لشخصيته في الفترة القصيرة التي عاشها
على هذه الأرض وهي لا تتجاوز الخمسة والعشرين عاماً ،
وفي هذه الفترة القصيرة أمتعنا بغير تميز ، وطاقة شعرية
زائخة ، وتدفق موسيقى متقطع النظر ، وأصالة بيانية
مشرفة .

ولا نعرف شاعراً يناظره في انتقاء ألفاظه ، وفي

وبعد هذا نجدد يوجهه ، وبمحاول قيادته ، ولكنه
يقف منه موقف المعلم الصارم فيقول :

كل شيء يعاطف العالم الحي ويذكر حياته ويغيد
والذي لا يجاب الكون بالإحساس عبء على الوجود وجوده
كل شيء يسابر الزمن الماشي بعزم حتى التراب ودوده ..
كل شيء إلاك حتى عطوف .. يؤنس الكون شوقه ونشيد
فلماذا تعيش في الكون يا صاح وما فيك من جنى يستفده ؟
ويستمر في توبيخه على هذا المنوال فيسميه مرة
بالشيخ العجوز ، ومرة ثانية بكاهن الظلام ، وينته
ثالثة بالروح الشقي الكافر بالحياة والنور .. وينهى
القصيد بأنه شيء ناهه جدير به العلم . وهكذا كان
الشاوي يعكس انفعالاته الثائرة على شعبه المسكين ،
كالأب الشاذ الذي يسوق على ولده المزيبل قسوة عارمة
عصابية لشدة حبه له ، فلماذا ما رقت حاله عاد إلى
صفائه ، واعتذر بحبه العميق له . ولقد آتينا هنا في
قصيدته « تونس الجميلة » (١) التي يقول فيها :

أنا يا تونس الجميلة في لجج الهوى قد مسحت أي مباحه
شرعت حبك العميق وإلى قد تنوقت مره وفراحه
لا أبالي ، وإن أريقت دمائي فدماء العشاق دوماً مباحه
وبطول المدى تتركب الليالي صادق الحب والولا وسجابه
إن ذا عصر ظلمة غير أني من وراء الظلام شئت صباحه
ضبع الدهر مجد شعبي ولكن سترد الحياة يوماً وشاحه
ويغلب على الظن أن هذا القصيد قد قيل في الستين

الأخيرة قبل وفاته ، فالتعلل والارتان يسودانه ، وثورة
العاطفة تكاد تتجانب عنه . ومثل هذا القصيد الوطني
المهادئ المتعلل قليل في الديوان ، وربما أختصنا هذا
الارتان والتفاؤل في كتاباته الثرية ، وإنه ليقول في
إحدى مقالاته بحملة العالم الأدبي :

« إن في أمان هذا الشعب التونسي ثروة رهيبة وثنا قويا ،
ولكنها ثروة مهملة ولن غير مستقلة ، وإن في طيبة هاته البلاد سرّاً

« والجنة القائمة » الرائية ، وهي من أجمل قصائده ،
فقد أسبق بقافية الراء حرف الواو والياء المتحركين ،
فأضفى على القصيد المهدوء والغدير اللذيذ .

عل حين أنه عندما عبر عن القوة والثورة استعمل
قافية الراء المسبوقة بحرف ساكن ، فتلامت هذه
القافية الخشنة مع فكرته الثائرة .

ومثال ذلك نحمده في البيتين الشهيرين الذالعين
من قصيدته « إرادة الحياة » وهما :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد الليل أن ينجل ولا بد للقيسد أن ينكسر
فقافية الراء مسبوقة في كل القصيد بحرف ساكن ،
فقافية خشنة موائمة لفكرته الثورية .

ويلاحظ أنه في البيتين السالفين تكراراً للألف
المهجولة : « إذا أراد - أن - » وقد أحدث بها القوة
والتأكيد . ويهتد إلى هذا التأكيد في القصيد السالف
فيقول :

إذا ما طمحت إلى غاية ركبت المني ونسيت الحذر
ولم أتجنب وعور الشباب ولا كبة اللهب المستعر
وتتجلى هذه القوة في قصيدته « نشيد الجبار » ،
التي جاء فيها قوله :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشامخ
أزول الشمس المضيئة هارناً بالحب والأمطار والأنواء
فقد اختار لها قافية المهمزة ، واستخدم الألف
المهمزة للتقوية .

ولم يقتصر في تنعيم موسيقاه على القوافي الخارجية ،
بل إنه استخدم أصداً الأصوات ، كما نشهد ذلك
في قصيدته « قلب الشاعر » التي اسهّلها بقوله :

كل ما هبّ وما دبّ وما نام أو حام على هذا الوجود

إدراك أصوات الحروف وتجانس مخارجها مثلاً نجد
لدى الشابي .

فلذا وقفنا عند البيتين الأولين من قصيدته الرائية
« صلوات في هيكل الحب » :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ،
كاللحن ، كالصباح الجديد
كالسما الضحوك ، كالليلة القمر
كالورد ، كابتسام الوليد

وجدنا ألفاظاً منتقاة ، متساوقة الجرس ، وحروف
الألفاظ آتية من منطقة النهم ، ووجدنا الإيقاع المتكرر
المتوازن في الألف واللام يغنى على موسيقى القصيد
ترتياً حلواً ، وتلمس هذه الميزة في كثير من أبياته .

وكما يمتاز شعره بإحساس مرهف لصوت الألفاظ
لأنه يمتاز أيضاً بإدراك الحروف السائلة الجديدة ،
مثل اللام ، والميم ، والتون ، والراء ، والقاء ، والسين ،
والدال .

فلذا نظرنا إلى البيتين الأولين من قصيدته « الغاب »
نحمده بكرر حرف اللام والميم والراء ، ويأتى بالسين
والدال ، فيقول :

بيت ينتهى إلى الحياة من الشذى
والطلّ والأصواء والأنغام
بيت من السحر الجميل مشيد
للحب والأحلام والإلهام

وقد استخدم هذه الحروف في قوافيه فأكثر من
استخدام قافية الميم والدال والتون واللام والسين والراء ،
وشاهد ذلك قصيدته « الغاب » الميمية ، وتحت العنونة
النونية ، و« صلوات في هيكل الحب » الدالية ، و« ذكرى
صباح » اللامية ، ومن أغاني الرعاة التي تعددت فيها
القوافي : السين ولقاء ، والراء ، والدال ، واللام ،

فالألفاظ : هبّ وذبّ ، ونام وحام من الأصوات المتماثلة المسماة في الإنجليزية Assonance ، وتكرار ما في البيت يزيده ترنيماً .

وصفة القول إن تعبير الشابي هو تعبير رومانتيكي عاطفي مصور ، وصورة ليست بعيدة التحليق ، بل هي صور متصلة بالواقع ، وهي صور متنوعة ، سمعية وبصرية وحركية ، وشمعية ولسية ، وذهنية ، وتمتاز الأخيرة بالأصالة والتجديد . ويكفي أن نتأمل هذه اللوحة الصغيرة من لوحاته التي رسمها في قصيدته « ذكرى صباح » التي يخاطب الغاب فيها بقوله :

يا عروس الجبال ، ياوردة الآمال يا فتنة الوجود الجليل
لبني كنت زهرة تفتني بين طيات شعرك المصقول
أو فراشاً أحوم حولك مسحوراً غريقاً في نشوق وذهول
أو غصناً أحنو عليك بأوراق حسو المدلّاه المتبول
أونسبا أضمر صدرك في رفق إلى صدرى الخنوق التحيل
آه ! كم يسعد الجبال ويشفي من قلوب شعريّة وعقول !

وقد جمعت صوراً بصرية ، وحركية وذهنية وسمعية متشابهة . ومن هذه الصور الحركية البصرية : تنثي الزهرة بين طيات الشعر . ومن الصور الحركية الذهنية : تحويم الفراش وهو غريق في نشوة . ومن الصور الجامعة بين الحركية والبصرية والسمعية : ضم الصدر في رفق إلى صدر خنوق .

ولا يتسع المجال لتحليل عناصر فنه الشعري وأسلوبه . وكل ما يمكن قوله : إن للشابي فنه المتميز على سائر معاصريه من شعراء الإنتداعية ، وله أسلوبه الأنيق الناعم ، أناقة طبيعية لا وثنى فيها ولا صنعة ، وله انفعالاته الصادقة البرقاقة النابعة من قلبه الصافي النقي .

(١٣)

وحقاً أن الشابي لم يقلد أحداً ولم يتوكل على شاعر مصري أو مهجري ، ولكنه تأثر بالمصريين والمهجريين

تأثراً توجيبياً . واعتقد أن تأثره بمدرسة أبولو كان قوياً ، ونحن نلمس هذا التأثير في بعض الصيغ والخواطر التي تواردت في شعر رواد هذه المدرسة ؛ قصيدته ، « مناجاة » عصفور (١) تلمح فيها أصداً أبي شادي ، والمهمشري ، ومطران في قصائد « الجميزة » لأبي شادي و « النارجية » النابله « للمهمشري ، و « المساء » لمطران وهي التي استلها بقوله :

يا أبا الشادي المفرد هاهنا ثملاً بغيطة قلبه المسرور
منتقلاً بين الخلال تالياً وحى الربيع الساحر المسحور
وما جاء فيها قوله ، وهي بعض عبارات مطران :

متوحداً بعواطف وشاعري وخواطري وكأني وسروري
وقصيدته « الأشواق الثابتة » (٢) التي استلها بقوله :
ياصميم الحياة إلى وحيد مدلج تائه فأين شروقك
ياصميم الحياة إلى فرد ... ضائع ظاوم ، فأين رحبتك
هي صدى من أنغام الصيرفي في ديوانه « الألفان الضائعة » .

وقصيدته « صلوات في هيكل الحب » ، هي من توجيحات أبي شادي في عبادة الجمال الأنثوي ، وقد قيل إنها من أصداً قصيدته « عرس المأم » التي استلها أبو شادي بقوله :

عذبة أنت في الخفاء ، وفي الجهر ، وفي المجر يا أغاني الظلام
ولكن القصيدتين مختلفتان كل الاختلاف ، ولا تشتركان إلا في اللفظ « عذبة أنت » ، كما تطرقت بعض قصائده بأنغام المهجريين ، ومن ذلك قصيدته « شكوى اليتم » (٣) التي استلها بقوله :

على ساحل البحر أتى يضيغ صراخ الصباح ونوح المساء
تهتدت من مهجة أترعت بدمع الشقاء وشوك الأسى

(١) الديوان ص ٥٥ .

(٢) الديوان ص ١١٢ .

(٣) الديوان ص ٢٩ .

ماضى فى قصيدته « فى ظل وادى الموت » وهذا على ما أظن غير صحيح ، لأن خواطر طلاسم أبى ماضى خواطر عامة ، وتناوله يغلب عليه التفكير على حين أن خواطر الشايفى فى قصيدته خواطر ذاتية وتناوله لها أرفع من تناول أبى ماضى ، وإذا أضفنا إلى هذا ، ما قيل من أن أبى ماضى تأثر بالشاعرين الأمريكيين : آلان هو ، وروبرت جرين أنجرسول ، فإن شبهة تأثر الشايفى تُضحى غير قائمة لعمومية الخواطر .

(١٤)

وبعد ، فهذه محاولة جريئة فى ترجمة الشايفى من شعره ، وتعرف حالاته النفسية فى أطوار ثلاثة : طور نعيم فيه بالراحة والاطمئنان فى الطفولة . وطور استبدت به الكوارث فئات به عن الاتزان وعصفت بشخصيته ، وطور تفتح فيه للحياة وعرف مواهب شعبه الكامنة وثرأه ثنى . ولكن هذا الطور لم يطل ، إذ اخترمته المنيّة فى دور التضرع والتفائل . وإذا كانت روحه اللطيفة النورانية مرسيت فى الضباب فإن شعره المبدع باق على الدهر آية على إبداعه الفنى ، وعبقريته الشعرية النادرة .

فضاع التهد فى الضجة

بما فى ثنياه من لوعة

والتي يختتمها بقوله :

ولما نذبت ولم أنفزع

وناديت أى فلم تسمع

ورددت نوحى على مسمى

وعانقت فى وحلنى لوعى

وقلت لنفسى : إلغاسكى !

فاستباله من أنغام ندوه حداد ، وختامها من وحى الشرتونى على ما أذكر فى قصيدة له مماثلة .

ولا يتسع المجال لتعقب مثل هذه التأثيرات وهى لا تعاب على الشاعر لأن كبار الشعراء تأثروا بأعلام سبقهم . والعبرة باستقلال الشاعر وتفرد فى إبداعه ، وقد بلغ الشايفى فى إبداعه مكانة رفيعة . بين سبأ على من قيل إنه تأثر بهم سموً كبيراً . فقد قيل إنه تأثر جبران فى قصيدته « السعادة » ، واتجاه الشايفى فيها يختلف كل الاختلاف عن اتجاه جبران ، وتناول الشايفى لها أرفع من تناول جبران ، وقيل إنه تأثر طلاسم أبى



الآلة والوسيلة

بقلم الدكتور أحمد فؤاد الأهواني

- ١ -

الآلة هي آلة الفكر ، والوسيلة هي وسيلة الأدب .
فهذه موازنة بين الفكر والعاطفة ، أو بين المنطق
والخيال ، أو بين الفلسفة والأدب .

وقد أثار هذا البحث ما كتبه الصديق الأدب
الناقد الدكتور محمد مندور في « المجلة » (١) عن « الوسيلة
الأدبية » للشيخ حسين المرصفي حيث قال :

« وصارة « الوسيلة الأدبية » نذكرنا هل نحو لا يدع بمباراة
« الأوريجانون » التي ألفت على مجموعة كتب فيلسوف أرسطو .
فكلمة أوريجانون الإغريقية الأصل ، والتي أصبحت في لغتنا
الإنجليزية والفارسية أوريجان ، معناها أصل للأداة أو الرقطة .
وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة المعرفة والتفكير المنطقي ، بل كانت
كلها تعتبر خلال القرن الوسطي ، المنبع الأول والأخير لكل معرفة
ومنطق وتفكير فلسفي ، على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفي
أداة لعمل العقائرية وآدابها ، وسيلة لإنشاء الشعر والنثر في عصره ،
وفي الجيل الذي تلا عصره . وهل هذا الكتاب يلوح أنه قد تغلبت حدة
كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة ، سواء منهم من أقام هذه
النهضة على أساس بحث التراث العربي القديم والرجوع إليه ، بدلاً من
الزغرة المخاوية التي كان قد آل إليها الأدب العربي في صوره الأخيرة ،
أو من جمع بين التراث العربي القديم ، والتراث الغربي الكلاسيكي . »

- ٢ -

والموازنة بين الوسيلة والأوريجانون مما حاول صديقنا
أن يفعله موازنة غير صحيحة ، لأن الأوريجانون أداة
للتفكير ، أو هو المنطق ، والوسيلة التي جعلها الشيخ
حسين المرصفي سيلاً إلى بلوغ الأدب ليست منطقاً ،
كذلك المنطق الذي يصحح الفكر ، وبعبارة أخرى المنطق
والصواب والصحيح والباطل ، وإنما هي نهج يقوم
النق ، ويكسب الملكية الأدبية ، وما يستزهما من أسلوب
وصور خاصة يعبر بها الأديب عن تجاربه .

(١) انظر عدد « المجلة » مايو ١٩٥٩ ص ٣٥ - ٤١ .

ولم تكن « مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير
المنطقي » ولا كان الأوريجانون ما أطلق « على مجموعة
كتب الفيلسوف أرسطو ليس » ، لأن الأوريجانون
اصطلاح أطلقه المتأخرون من الشراح ، وأكبر الظن
أنه يرجع إلى الإسكندر الأفروديسي ، للدلالة على
مجموعة كتب أرسطو المنطقية فقط ، لا على جميع
كتبه وتأليفه . ومن أجل ذلك سمي المنطق « أوريجانون »
إلى درجة أن السير فرانسيس بيكون حين أراد أن يضع
منطقاً تجريبياً جديداً يعارض به منطق أرسطو الذي
يعتمد على القياس ، سمي كتابه « الأوريجانون الجديد »
Novum organum .

ولفظ « أوريجانون » في اللغة اليونانية *organon*
تدل على الآلة - إطلاقاً ، الآلة المحسوسة
التي يتخذها الصانع بوجه خاص لأداء صناعته
المختلفة ، كالقدوم بالنسبة إلى النجار ، والفأس بالنسبة
إلى المزارع . وقد تطلق بوجه أخص على الآلة الموسيقية
كالقيثارة مثلاً ، وهي أيضاً آلة صناعية . فالإنسان
يستعمل بالآلات على أداء ما يريد من أعمال ، وهذه
الأعمال الإنسانية صناعية ، وهي ثمرة الفن أو الصناعة
techné ، *techné* ، في مقابل ما يصدر عن الطبيعة .
ولكن الطبيعة تفعل أيضاً بالآلات ، وهذه الكائنات
الطبيعية هي الكائنات الحية من نبات وحيوان وإنسان .
فالسمع لا يولد له من أذن ، والبصر من عين ، والشم
من أنف ، والذوق من لسان . فالأذن « أوريجانون »
أي آلة السمع ، والعين آلة البصر ، والأنف آلة الشم ،
واللسان آلة الذوق وهكذا . ومعنى « الأوريجانون » في

المنطقية الستة ، للدخول إلى المقولات ، وهو من تأليف
فرغوريوس الصوري ، ويسمى باليونانية « إيساغوجي »
ولا يزال يدرس هذا الاسم في الأزهر حتى اليوم .

وسميت هذه المجموعة من الكتب المنطقية (١) ،
والتي تؤلف علم المنطق ، بالأورجانون . وعلة ذلك أن
المنطق اختلقت في أمره أهو الفكر ذاته ، أم آلة للتفكير ؟
أما أرسطو فلم يكن يعد المنطق علماً من العلوم ،
ولم يدخله في جملة أقسام العلوم النظرية عنده ، وهي
العلم الطبيعي ، والعلم الرياضي ، وعلم ما بعد الطبيعة
أو العلم الإلهي أو الميتافيزيقا ، بل جعله خارج العلوم
لأنه آلة لها . وأما الرواقيون فقد جعلوا المنطق جزءاً من
العلوم وقسموا رئيسياً من أقسام الفلسفة الثلاثة ، وهي المنطق
والطبيعة والأخلاق ، وقالوا : إن الفلسفة بستان من المنطق
سيورها ، والطبيعة شجره ، والأخلاق ثمره .

وحين نقل المنطق إلى العرب ، مالوا نحو نظرية
أرسطو التي تجعل من المنطق آلة للعلوم لا جزءاً منها .
قال الشيخ الرئيس في التمهيد المزدوجة في المنطق :
« فطرة الإنسان غير كافية في أن ينال الحق كالعلاية
ما لم يؤيد بحصول آلة واقية الفكر من الضلاله
وهذه الآلة علم المنطق منه إلى جل العلوم نرتقى
ميراث ذى القرنين لما سألوا وزيره العالم حتى يعملوا

— ٣ —

ولما نقل المحدثون هذا الاصطلاح إلى اللغات الحديثة
قالوا بدلا من أورجانون « أداة » instrument ،
ويمكن أن نقول إنها آلة ، غير أن الآلة تدل على معنى
محسوس ، والأداة تدل على معنى معقول .

ولكن لفظة « أداة » مضللة بعض الشيء ، لأنها
تدل على الآلة نفسها ، ولأنها تدل على السبيل أو الطريق
الذي نسلكه للوصول إلى غاية من الغايات . ومن هنا اقرب
معنى الأداة من معنى الوسيلة ، وانتقل من الدلالة على وظيفة
تؤديها الأداة إلى معنى الوسائل التي تتخذ لتحقيق الغايات .

(١) آفات العرب إلى مجموعة الكتب المنطقية كتاب الحطابة
وكتاب الشعر ، وهما إلى أن الشعر قياس تمثيل ، مع أن أرسطو
لم يقصد إلى ذلك . وكان كتاب الشعر عنده هو الكتاب الذي
يصور الع .

هذه الحالة عند أرسطو ، أنه الآلة التي تؤدي وظيفة
معينة ، والكائنات الحية كائنات « آلية » أي لها آلات ،
أو بالاصطلاح الحديث « أعضاء » ، وذلك حين تقول
« الكائنات العضوية » . ولكن العرب حين ترجموا هذا
الاصطلاح من اليونانية لم يقولوا عضواً وأعضاء ، وإنما
قالوا آلة وآلات ، وعرفوا النفس بحسب تعريف أرسطو
المشهور أنها « كمال أول لجسم طبيعي كلى ذى حياة
بالقوة » . فالجسم الطبيعي الآلى ، هو الجسم العضوى ،
الذى يؤدي كل عضو فيه وظيفة خاصة ، كالثبات
له جنور من وظيفتها امتصاص الغذاء .

وأرسطو لم يضع لفظة منطق Logic للدلالة على
ما نعني به الآن من هذا العلم ، وإنما أول من استعمل
هذه اللفظة هو شيشرون ، أما أرسطو فأكثر الظن أنه
كان يعنى بالمنطق « التحليل » ، وله في ذلك كتابان :
التحليلات الأولى ، والتحليلات الثانية ، سماهما العرب
باسمهما اليوناني فقالوا : أناطوطيقا الأولى والثانية . والأول
يبحث في القياس ، والآخر في البرهان .

وليس هذان الكتابان هما الجسميين في منطق
أرسطو ، بل وضع عدة كتب أخرى هي على هذا
الترتيب الذى وضعه المتأخرون .

١ - المقولات ، ويبحث في المقولات العشر
التي تقال ، أو تحمل على الموجود ، وهي : الجوهر ،
والكم ، والكيف ، والزمان ، والمكان ، والوضع ،
والملك ، والإضافة ، والفعل ، والانفعال .

٢ - العبارة ، وبال يونانية بارى إزميناس ، ويبحث
في الألفاظ والقضايا .

٣ - القياس ، وبال يونانية أناطوطيقا الأولى .

٤ - البرهان ، وبال يونانية أناطوطيقا الثانية .

٥ - الجدل ، وبال يونانية طويقا ، ويبحث في
المواضع الجدلية كالمسلمات أو المشهورات مما يستعمله
أهل الجدل مثل خطباء اليونان .

٦ - السفسطة ، أو المغالطات .

وقد أضيف إلى هذه المجموعة من كتب أرسطو

باعتبار أنه أداة الفكر ، وأنه يؤدي وظيفة معينة عند الإنسان . ولا يظهر التفكير إلا حين تعرض الأمور مشكلة يلتمس لها الحل ، فيستعرض الذهن الأمور المختلفة ، ويصير ما بينها من «علاقات» ، ولذلك سمي المنطق الجديد منطق العلاقات ، بين السبب والنتيجة ، بين الوسائل والغايات ، إلى غير ذلك . والتفكير السليم أداة لمعرفة الحقائق ، وتمييز الصحيح من الباطل ، ولذلك نحتاج إلى التسلسل المنطقي ، وإلى تماسك الأفكار في الذهن وارتباط بعضها ببعضها الآخر ، وإلى مطابقة ما هو موجود في الذهن لما هو عليه الأمر في الواقع ، حتى نحقق أغراضنا ونسير في عجلة الحياة الواقعية .

— ٤ —

فإذا كانت هذه الفلسفة ، واقعية كانت أميالية ، وهذه هي أداتها ، أي المنطق السديد المحكم الذي يصور الواقع أو ما يجب أن يكون عليه هذا الواقع ، فإن الأدب يختلف اختلافاً شديداً عنها ، لأنه يصور النفس الإنسانية ويأيدور فيها من عواطف وانفعالات وأحاسيس .

الأدب الثاني ، يعبر عن التجارب الشخصية . والأدب لا يحكي الواقع على ما هو عليه ، ولا يسجل الحقيقة كما هي ، بل يصور ما يتبدعه الخيال ويخلق في هيئة من الصور والرموز ، بحيث يكون جميلاً ، أو هو التعبير الجميل عن خواطر النفس .

وقد اختلف القدماء والمحدثون في الأدب ما هو ؟ وفي المنهج الذي يتبعه الأديب ؟ أما القدماء ، وعلى رأسهم أرسطو ، فالأدب عندهم «محاكاة» للطبيعة ، سواء الطبيعة الخارجية أو طبيعة الإنسان ، ولذلك كان الأدب ، والفن بوجه عام ، أدنى مرتبة من الفلسفة التي تبلغ الحق ، على حين لا يبلغ الأدب إلا إلى محاكاة الحق .

وكان أرسطو يسمي جميع الفنون الجميلة شعراً ، وأرق أنوعه المأساة والملهاة ، أو التراجيديا والكوميديا . وبلى ذلك الشعر بأنواعه المختلفة كالغنائي والحاسي وغير ذلك . وسائر أنواع الشعر «محاكاة» للمواطن البشرية كالفرح والحزن والخوف والرجاء ، ولأصل الإنسان ومصيره في الحياة مما تعبر عنه فلسفة اليونانيين في القضاء . والقدر ، ذلك القضاء المحتوم .

المنطق آلة الفكر ، أو أداة التفكير ، لكن نظرية أرسطو تزعم أن العقل البشري له كيان مستقل ، وله وظيفة يؤديها ؛ هذه الوظيفة هي التفكير ، كما أن العين من وظائفها البصر . والأذن من وظائفها السمع . فالإنسان كائن متفكر ، والتفكير ظاهرة طبيعية فيه ، كالتغذية والنمو والتناسل في النباتات . وهي كلها ظواهر طبيعية ، والإنسان يفكر بطبيعته دون أن يتعلم قواعد المنطق ، غير أنه قد يخطئ تارة وقد يصيب تارة أخرى ، فلا بد من معرفة الموازين التي تميز الخطأ من الصواب في التفكير ، وهذا هو علم المنطق . أو هذه الآلة المعنية على تسديد التفكير . نظرية أرسطو المنطقية في أساسها وظيفية ، ولكن شراحه الذين جاءوا بعده لم يفهموا هذا الفعل الوظيفي ، وجعلوا المنطق صورياً جافاً لا حياة فيها ، ولم يعد صالحاً لكسب العلوم ، ومن أجل ذلك قامت ثورة يكون من جهة وديكارت من جهة أخرى على منطق أرسطو ، أو على القياس الأرسطائي ، إلى أن ظهر في أواخر القرن الماضي المنطق الرياضي الحديث ثم أما المنطق الرمزي الذي يقوم على أسس تختلف اختلافاً تاماً عن الأسس التي قام عليها منطق أرسطو ، وهذه الأسس الجديدة هي فكرة الثوابت والمتغيرات ، واتخاذ الماصدق أساساً للتنوع بدلاً من المفهوم ، وغير ذلك مما نخرجنا عن موضوعنا الذي نريد بيانه .

ولكن أحد المناطق الحديثة عاد إلى تجديد منطق أرسطو بصورة جديدة ، واعتمد على نظريته الخاصة بأن المنطق «أداة» instrument التفكير ، أي أنه وظيفة من وظائف هذا الكائن الحي الذي نسميه إنساناً . هذا المفكر المعاصر هو جون ديوي (١) ، ومذهبه يعتمد على هذه الأداة ، ولذلك يسمى «الأدائية» instrumentalism . وقد كنت أؤثر أن أجعل النسبة للاصطلاح «الآلة» كما جرى عليه العرب من القدماء ، غير أنني وجدت النسبة لا تصلح ، فعدلت عنها إلى الأداة . أما الذين جعلوا مذهب «الوسيلة» أو «الوسيلة» فقد جانبوا الصواب ، لأن المقصود ليس اتخاذ وسائل لتحقيق غايات ، بل النظر في التفكير

(١) جون ديوي ولد ١٨٥٩ وتوفي ١٩٥٢ ، وسيستغل هذا العام مرور مائة عام على ميلاده .

وأحسب أن الدكتور الفاضل لو راجع كلام نفسه مرة أخرى لرأى رأياً آخر خلاف الذى بسطه من الاعتماد على المحفوظ والمحاكاة والنسج على المنوال (١).

ذلك أن جوهر الشعر ليس هو الكلام المنظوم المقفى ، وإنما هو شاعرية تزخر بالعاطفة وتحملها أجنية الخيال ، والشعر لغة الوجدان من أفراح وأحزان وعناوف ومطامع وآمال ، ولا تصلح الألفاظ المجردة ، ولا المنطق الجاف للتعبير عنها ، ولذلك كانت الموسيقى هى « الأداة » المعبرة بحق عن هذه الشاعرية ، حتى لو اقتضت الموسيقى على اللحن دون اللفظ .

والشعر منه منظوم ومنه منثور .

فلو اتخذنا الصورة التقليدية عند العرب ميزاناً للشعر ، نخرج الشعر المنثور بأكمله من باب الشعر .

وبعد ، فعل الزعم من احترامنا لوسيلة الشيخ الموصى الأدبية (٢) ، فإن هذه الوسيلة لن تخرج إلا أدباء **أقصى** ما يسمون إليه أنهم مقلدون ، والمقلد مهما يكن تقليده عكساً مثقالاً لن يبلغ في الرتبة الأدبية منزلة الأديب الأصيل ، الذى ينبع أدبه من صميم نفسه ، ومن نسج ذاته ، ومن صدى تجاربه الشخصية ، ومن وحى خياله ، والذى يتبدع أسلوبه ويخلق الصورة form أو القالب الذى يصب فيه هذه الأحاسيس والتجارب والأخيلة .

وكل إنسان يستخدم أداة الفكر أى المنطق ، لأن الإنسان حيوان عاقل . ولكن ليس كل إنسان يتحول بالوسيلة الأدبية ، إن على طريقة القدماء من النسج على المنوال أو على طريقة المحدثين من حرية التعبير عن خوالج النفس يصبح أديباً أو شاعراً أو فنانياً ، ولذلك كان عدد الأدباء والشعراء والفنانين فى كل أمة وفى كل عصر قليلاً .

غير أن الوسيلة الحديثة أجدر أن تخرج لنا أديباً أصيلاً من الوسيلة القديمة .

(١) للدكتور مندور آراء تحالف هذا الرأى فيما كان يكتبه مدّ زين فى محلات الرسالة والثقافة . وفى بعض مؤلفاته ، ولكن يبدو أن تحسنه للفرع عن الشئ المرمى وتصوره عن أنه من المبدعين المحدثين ، جملة يتنصّب فى تأويل مدح الشيخ (٢) الإطلاع على التقديم شرط لتكوين الأديب ، ولكنه ليس الشرط الوحيد .

ويرى أرسطو أنه لا يمكن أن يتقيد الشاعر بالنظم الصحيح . والخضوع للقواعد الموسيقية فى الشعر . حتى يوصف نظمه بأنه شعر أدنى ، إذ ينبغي أن يضاف إليه « الأخيلة الشعرية » ، ولذلك نزع عن قصيدة أنبأقليس فى الفلسفة الصفة الشعرية على الرغم من صحة نظمها واتباعها الأوزان . وظلت نظرية أرسطو فى الشعر ، وفى الأدب بوجه عام ، مسيطرة على تفكير الأدياء طوال العصر الوسيط ، وكان المثل الأعلى للأديب أن يكون كلاسيكياً ، أى يجرى على نهج القدماء فى اتباع نماذجهم وقواعدهم وصورهم .

فلما انتبى عصر الرومانتيكية تحرر الأدياء من قيود الاتباع ، وأدخلوا فى التجديد ، وفى التعبير عما يختلج داخل أنفسهم تعبيراً جديداً ، واقتضى ذلك منهم أن يبتدعوا صوراً جديدة وقالب مستحدثة يصبون فيها تجاربهم حتى يتلاءم القالب الجديد مع الأحاسيس الجديدة .

وجملة ما يذهب إليه المعاصرون فى تحديد الأدب أنه تجربة experience وتعبر expression لا كما ذهب القدماء أنه محاكاة لنماذج القدماء . ولذلك كانت الوسيلة الأدبية الحديثة ، إن فى الأدب أو فى الرسم والتصوير ، هى ترك الطفل منذ صغره وحدانية سنه يعبر بطريقته الخاصة ، وكيفما يريد عما يشعر به من أحاسيس ، وما يمر به من تجارب ، وما يتصوره من أخيلة .

ونظّر بعد ذلك إلى ما نقله صديقنا الدكتور مندور عن كتاب الوسيلة الأدبية للمرضعى حيث يقول : « أعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً أولاً المحظ من جنسه أى من جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها فن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ، وإنما هو نظم ساقط ثم بعد الانتهاء من المحظ ، وضد القرينة لنسج على المنوال يقبل على النظم » . ثم يقول الدكتور مندور معلقاً على هذا الكلام : « وفى هذه العبارات جاع الأسر السليمة لبث الشعر المعاصر ، بل لكل خلق شعرى سليم .

فالشعر لا تنمو ملكته فى النفس إلا بكثرة مطالعة الجيد منه وحفظه ، كلما استطاع الشباب إل ذلك وسيلة . وهذه هى الطريقة الوحيدة لتحصيل ملكة الشعر منذ أقدم الصور حتى اليوم ، وفى الفئات كافة » .

العُيُونُ الْخَضِرُ

قصة للشاعر الإسباني جبريئيل أودونو بركر

بقلم الدكتور محمود علي مكي

نشرنا في العدد السابق من « المجلة » كلمة عن الشاعر الإسباني جبريئيل أودونو بركر ، وبما « نماذج من شعره » ، وننشر هنا نموذجاً من قصصه . والقصة التي نقدمها هي إحدى « أساطير » بركر كتبها وهو يقيم فترة إقباله من مرضه في ديف منطقة سربيا Sorbia وعلى سفوح جبل مونكايو Moncaio ، وفيها وصف حي لطيفة ذلك المكان التي أوصت له بتلك القصة ، وكان قد نشرها لأول مرة في مجلة « المعاصر El Contemporáneo » في الخامس عشر من شهر ديسمبر سنة ١٨٩١ بدون توقيع ، ثم أعيد نشرها مع المجموعة الكاملة لمؤلفته . وقد طبعت تلك المجموعة للمرة التاسعة في سنة ١٩٥٤ في مدريد .

لقد أصيب بحق الله... ما في ذلك شك . ألا تنتظرون إليه وهو يجير وراءه خيطاً من الدماء ينساب على أشواك الجبل ؟ ألا ترونه وقد ماتت به ساقاه جنباً هم بالوثب على تلك الربوة ؟ يالها من ضربة نافذة مسددة ... إن سيدي الفتى قد بدأ من حيث ينتهي الآخرون ، وإلى لأقسم أن عيني لم تشهدا رمية أحسن إصابة من هذه ، منذ أربعين سنة ... ولكن ، بحق القديس « ساوثوريو » حاشى هذه البقاع مالكم لا تقطعون عليه السبيل ؟ شدتكم الله أن تهيجوا من ورائه الكلاب ، وأن تنفخوا في تلك الأبواق حتى تتمزق الأكباد ، وأن تحزوا جثوب الجياد بمهامزكم بل بكل ما أوتيتم من قوة ... أم تترآكم تاركيه حتى يبلغ « عين الحور » ؟ ألا تعرفون أنه لم يدرك هذه العين صيد جريح إلا كتب له الإفلات من الصائدين ؟

وما صمت « إنيجو » حتى ترددت جنبات جبل « مونكايو » بأصداء البوق ونباح الكلاب وجلبة الحلم والأتباع وهم يرمقون على صهوات جيادهم في اتباع الظبي الجريح إلى حيث أشار « إنيجو » ، ذلك الكهل الذي

« العيون الخضر » ... عنوان كتب أجده في نفسي منذ زمن بعيد رغبة ملحة في أن أكتب تحت أي شيء ، واليوم إذا به يعن لي مرة أخرى ويلج عني إلحاحاً شديداً . فلا أملك إلا أن أعطه بحروف كبيرة على أول ورقة صادفها ، ثم أترك العنوان للقلم لكي يبرز بي إلى حيث شاء ...

على أنني أعتقد أن هذه العيون الخضر التي أنا مصورها الآن في هذه الأقصوصة قد التفتت بها ورايتها ، لست أدري إن كان ذلك في حلم أو حقيقة ، ولكنها ليست غريبة عني على أية حال ، ومع ذلك أظنني عاجزاً عن وصفها حق الوصف ، وكل ما أذكر هو أنهما كانتا عيني يسطع فيهما النور ، شغافتين كأنهما قطرتا مطر تتحدران على ورق شجرة بعد عاصفة صيف .

وليسمح لي القارئ بأن أستجدي خياله لكي يكمل معالم هذه الصورة التي أمل أن أستطيع إكمالها في يوم من الأيام .

— ١ —

— ألا ترون الظبي يعض . وقد أهملته الجراح ؟

أحد على تعكير صفو مياه تلك العين إلا دفع ثمن جرأته غالياً ، وقد التجأ إليها الظبي الجريح ولن تستطيع استنقاذه إلا إذا خضت ماءها ، ولست بفاعل ذلك إلا إذا كنت مُقَدِّماً على تعريض نفسك لكارثة لا يعلم مدى هولها إلا الله . إنا - معشر الصيادين - ملوك هذا هذا الجبل ، غير أننا ندفع ثمن ذلك في هذه البقعة ، إذ لا يكاد صيد يدرك تلك العين المسحورة إلا نفصنا أيدينا منه ، ورضينا من الغنيمة بالإياب .

— أئى غنيمة وأئى إياب ؟ والله إنى لمؤثر أن أفقد ما ملكت يدي من مال وما خلقت لى أبائى من ثروة وجاه ، بل لى لمؤثر أن تنهب شياطين الجحيم بروحي على أن أترك هذا الظبي يلوذ منى بالفرار ... إنه باكورة ملكيائتي يداى فى أول رحلة صيد أقوم بها .

ثم أشار فرناندو إلى حيث توارى الظبي ، واستطرد وفى صوته بين الخفيظ والحق :

« انظروا... انظروا هناك ... إني ما زلت أستطيع أن أميزه من مكانى هذا يلوح ويغشى بين حين وآخر ، وقد ثقلت به ساقاه وتقاشرت خطواته . دعنى ... دعنى أبها الغنى وارفع يدك عن عنان فرسى وإلا ألقيت بك إلى الأرض ، فوالله لأتبعه لى حيث ذهب ... ومن يدري ؟ ففعل بالله قبل أن تحوش قدمائى فى ماء تلك العين ، وحتى لو اقتحمها فوالله لأقتحمها وراءه ، ولتذهب لى الجحيم مياهها الصافية ، وما زعمت من الشياطين الى تسكها .

ثم همز « فرناندو » فرسه فانطلقت به كأنها إعصار ، وظل « لانيجو » ومن معه من الأتباع والحلم جامدين فى مواضعهم يثيرون سيدهم الذى بأبصارهم حتى حجبتهم ربوة التفتت فوقها الحشايش ، وهنا التفتت « لانيجو » لى من حوله وهم واقفون دون حراك كأنهم تماثيل منصوبة ، وأرتفع صوته يقول :

— إنى لأشهد الله أبها السادة . أننى عرّضت نفسى

كان يعمل دليلاً للصائدين فى تلك المنطقة ، والذى انتظم منذ فناء سنته فى خدمة أسرة النبيل الثرى « الماركيز دى المينار » سيد تلك النواحي فى منطقة « سريا » .

على أن ذلك لم يُجَدِّهِمْ نفعاً ، إذ لم تكد كلاب الصيد تصل إلى البقعة التى مضى إليها الظبي الجريح حتى كان قد جاوزها بوثبة واحدة متوارياً خلف دغل من الأعشاب المتكاثفة على جانب الطريق الذى يؤدى لى « عين الحور » .

وهنا صاح الدليل العجوز :

— كفى كفى ! ليتوقف الجميع ... فقد قضى الله للملك الصيد أن يفلت من أيدينا ولا قبيل لنا بأن ندفع قضاء الله .

وتوقف الركب ، وصمت الأبقار ، وصاد السكون إلا بقية هريز يتردد فى حناجر الكلاب وعغمة تتلجلج فى صدور الصائدين .

وفى هذه اللحظة أقبل بطل الرفقة النبيل « فرناندو دى أرتينسولا » أكبر أبناء الماركيز دى المينار ، وما إن شهد الركب وقد غييم عليه الصمت والاستسلام حتى صاح بدليله وقد ارتسمت على وجهه معالم الدهشة ووضعت عيناه بريق الغضب :

— ماذا فعلت أبها الغنى الأحق ؟ إن هذا الظبي أول صيد تصيده يداى ، ثم إذا بك تراه جريحاً تنوبه به ساقاه ومع ذلك تأمر بالكف عن اتباع أثره وتركه يعضى ليلقى يديه للموت فى أعماق الغاية . أتراك تظننى قدمت لكى أقدم ما أصيد طعمة سائقة فى ولائم اللباب ؟

وتعم « لانيجو » وهو يصير بأسنانه :

— إنه من المستحيل يا سيدى أن تجاوز هذه البقعة .

— مستحيل ! ولم ؟

— إن هذا الدغل الذى توارى به الظبي يا سيدى يوصل لى « عين الحور » ... وهى عين تسكن فى مياهها روح شريرة ، ولجميع هنا يعرفون أنه ما جرؤ

وصفت لحظات طويلة من الصمت المطبق لم يكن يقطعه إلا صرير جدد الخنجر على صفحة الخشب الأملس ، ولم يلبث الفتى أن توقف فجأة واتجه ببصره إلى تابعه وقال :

— بريك خبرني يا «إنيجو» وأنت خير من يعرف كل مكان في جبل مونكايو : بجاده وأغواره ورباه ووديانه ، فلقد أمضيت في هذه البقعة أعوام حياتك الطويلة تتعقب حيوانه ووحوشه ، وتقوم بين أيدي الصائدين مصعداً إلى قممه ، ومصوباً إلى سفوحه ، وصالحاً في شيعابه ومنعرجاته ... ألم يقع بصرك على امرأة تعيش في كهوف الجبل أو بين صخراته ؟

ولم يتألك الكهل نفسه من الصباح وقد استبدت به الدهشة وتسلطه الرب وهو يرمق سيده :

— امرأة ؟ ..

— نعم ... امرأة . إن ما وقع لي أمر غريب ... معرط في الغربة ، وقد كنت أظنني قادراً على أن أكم سراً إلى الأبد ولكنني لم أجد لي ذلك من سبيل ، فقد كان أقوى مما كنت أحسب ، ولهذا فلست أرى الآن بدءاً من أن أكشف لك عن طويته ، وأنا واثق من أنك سوف تمد لي يد المعونة حتى أعرف كنه هذه المخلوقة التي أخالها لا تعيش إلا لي وحدي فإني لم أجد غيري رآها ولا عرفها ولا استطاع أن يحدثني عنها بشيء . ولم ينس الخادم المعجوز بكلمة ، ولكنه جر مقعده إلى جوار سيده وعيناه اللتان يرسم فيهما الذعر لانتحolan لحظة عن وجهه ، وصمت فرناندو قليلاً كأنما يستجمع شتات أفكاره ثم مضى في حديثه :

— أنت تذكر ذلك اليوم الذي اتبعت فيه أثر الظلي الجريح غير مكش بالآ إلى تصاعك المشومة ... لقد اقتحمت هناك مياه «عين الحور» لكي أستنقذ الظلي الذي أوشكت خرافتك أن تضيعه من يدي ، على أني لم أكد أكرّ راجعاً حتى تأملت ذلك المكان ، وإذا

للموت تحت قوائم فرسه لكي أحول بينه وبين ما فعل . لقد أدبت واجبي بقدر ما أستطيع : فإني إلا أن يمضي إلى تلك العين . لقد سرتا معي إلى الحد الذي لا يستطيع دليل ولا صائد أن يجوزه ، أما ما وراء ذلك إلى موضع العين المشومة فلا قبيل لبشر بالمضي إليه إلا أن يكون قديماً عصمه الله من فتنة الشياطين ... إن المرأة قد تكون عرواً للمرء في كل مكان إلا حيث تقطن أرواح الشر فلها لن تكون ثم إلا ضرباً من الانتحار .

— ٢ —

— مالك ياسيدي شاحب اللون ساهم النظرات بطيء الخطو كأنما ينوء صدرك بهم ثقيل أو ألم دفين ؟ ترى ما حل بك في ذلك اليوم المشوم الذي اقتحمت فيه مياه «عين الحور» مقتضياً أثر الظلي الجريح ، فإني أراك هكنا حزين النفس متقيض الصدر منذ تلك اللحظة ، وكأنما مستك عصا سحرية عجيبه .

ما بالك لم تعد تخرج للصيد إلى الجبال ، تسبك أصداء أبواقك مترددة في جنبات الوديان وجبله خيلك وكلابك مباشرة برحلة صيد موفقة ظافرة ؟ وكل ما شهدناه منك ياسيدي في هذه الأيام هو خروجه المبكر صباح كل يوم متباطئاً جبته فيها قليل من الزاد ثم مضيك إلى هناك ... وعودتك بعد ذلك عند مغيب الشمس ، ولا تكاد تبلغ القلعة حتى يكون الإحياء قد أخذ منك مأخذه فتأني إلى فراشك ، وأبحث أنا في جعبتك لعل ألقى صيداً قمت في خلال اليوم باقتناصه فلا أكاد أجد فيها شيئاً ، فقل لي بريك إذن : فيم تقضي تلك الساعات الطوال هناك بعيداً عن دارك وأهلك وأحبائك الذين ليس لهم في الحياة من هو أعز منك عليهم ولا أقرب إليهم ؟

وانطلق «إنيجو» في حديث على حين كان «فرناندو» شارد الفكر وكأنه لا ينصت إلى كلمة مما يقول خادمه المعجوز وهو متشاغل بتقشير جلج من الخشب بخنجره الحاد .

القائمة في جوف الصخور، وإلى أمواج الماء وهي متداخلة متطردة ، قدشعر بأن أرواح الطبيعة الخفية تقبل عليك بالحدوث وكأنها التقت من روح الإنسان الخالدة بأخ طال عنها غيباء .

وقلت : إنك ترائي كل يوم أخرج مطلع الفجر متأبطاً مزادني متوجهاً إلى الجبل ... فأعلم أني ما كنت أفعل ذلك عبثاً عن متعة صيد ، بل كنت أمضي قدماً لكي أتخذ مجلسي هناك على صخرة تشرف على العين ، وكنت أمضي يياض يوي وأنا شاخص ببصري إلى ماها أعث عن شيء لا أعرف ما هو ... لعله حقاقة مجنون ، إنني أذكر هذه اللحظة التي وثبت فيها بفرسي على ماء العين وأنا أمضي أثر الظلي الجريح ... أذكر أنه حانت مني اللقاة إلى صفحة الماء فلمحت عيناى في قاعه شيئاً غريباً ... بالغ الغرابة ، أعرف ما هو ؟ لقد كان عيني اهتلع ...

لعله كان شهاباً من أشعة الشمس ضلّ طريقه في زبد الله فوقها هارباً إلى القاع ... لعله كان إحدى هذه الزهرات الطافية على الطحاب المستقرة في الأعماق وقد بدا كأنها زمردة خضراء ... لا أدري ماذا كان ذلك ، ولكنني أذكر أني لمت عيني تسدّ دان إلى من هناك نظرة أشعلت في صدرى نار رغبة جامحة مستعرة ... رغبة في أن أجذ الطلقة صاحبة هاتين العينين ، وكنت أتردد على ذلك المكان كل يوم وأنا أنشد ضالتي الشريدة دون جدوى ولا غناء .

حتى كان يوم جلست فيه مجلسي المعتاد أحده في فيه النظر إلى حيث رأيت العينين لأول مرة . قد كنت أظنني في أصيل ذلك اليوم قد استبدت في حلم عجيب .. ولكن لا ... لم يكن ذلك من الأحلام في شيء ، لقد رأيته بعيني . وتحدثت إليها مراراً كما أراكم وأتحدث إليكم الآن . كانت امرأة جميلة كما لم تر عين قط ، وكانت تجلس على الصخرة التي اعتدت أنا أن أتخذها مقعدى ، وهي متشعة بغلالات بعضها واصل إلى قاع الغدير

بشعور غامض يتملكني دون أن أدرك كنهه ... شعور بالرغبة في الانفراد والوحدة .

إنك لا تعرف ذلك المكان ولم تره ... فلا تحدثك عنه في كلمات : إن العين تنبع هناك من جوف صخرة ، يتحلل منها الماء قطرة قطرة فيتسرب بين الأوراق الأخضر الثابتة حول العين ، ثم ترى تلك القطرات وهي تنبثق لامعة تحت أشعة الشمس كأنها قطع من الذهب ، ثم لا تلبث أن تتجمع بين الأعشاب المتكاثفة ، وتغشى هامة ... هامة ... في صوت علب رتيب كأنما هو طنين النحل محوكة حول الزهور ، ثم تتباعدها إليها الرمال وقطع الصخر ، وتعود بعد ذلك للتجمع ، فيمضي بها الجداول منسابة تشق طريقها بين كتل الحجارة تجري تارة هادئة منظامة . وتتوئب حياء هاربة مندورة . ولها بين هذا وذاك وقع منغم تسبح له مرة زنباً كأنه صدى ضحكة مرثنة . ومرة أخرى حفيفاً كأنه ردة عمية ، وهي لا تزال تجري حتى تصب في عدير هناك ، ولكنني أراها الآن وأسمع لها في انصبابها هدباً غلظ الأصوات لا أعرف كيف أصفه لك ... أصوات فيها نجيب ، وتراويل ، وترديد ألفاظ وأسما لا أدري ما هي وإن كنت أدري أن لها حديثاً غريباً يأخذ بالألباب ... لست أذكر ما كانت تقول تلك المياه وأنا أنظر إليها وهي تصطبغ على جنبات الصخرة التي اتخذت مجلسي عليها هناك وحيداً تعصب برأى حصي الإحباب بروعة ذلك المنظر ، وكنت أمد ببصري إلى حيث تصب المياه بعد ذلك ، إلى منحدر عميق يبدأ فيه التيار وتتسبط صفحة الماء مستوية ملساء لا تكاد تضطرب ولا تهتز تحت نسائم الأصيل ...

إن كل شيء في ذلك المكان هائل عظيم ... حتى الوحدة بأصواتها الهامة الغامضة تحس بها هناك تملأ الألق ، وتسكن الأرواح بفيض من الحزن والحنين . وتنظر إلى أوراق شجر الحور المفضضة ، وإلى الكهوف

الشيء الذى لا أبلى فى سبيله نحان أبوى ولا نعمة حياتى
ولا بالحلب الذى يمكن أن تودعنى إياه جميع نساء الأرض؟
إنه نظرة ... نظرة واحدة من هاتين العينين فكيف
تريدنى على أن أكفر بهما أو أكف عن نيلهما؟
كان صوت «فرناندو» يتهدج وهو ينطق بهذه
الكلمات تهدجاً ينبض بمدى توقد عواطفه ... أما الكهل
فلأنه لم يمالك حينئذ سوى دمعين كانتا تترجرجان فى
مآقيه ، فانسربتا على وجنتيه فى صمت ، ثم قال فى
استسلام وخشوع :

— لكن ما أراد الله أن يكون ...

— ٣ —

— من أنت ؟ ومن أى أرض أنت ؟ وأين تقيم ؟
إنى أجد هنا يوماً بعد يوم بحثاً عنك فأجلك ، غير أنى
لا أرى جواداً يحملك إلى هذا المكان ولا خلماً يسعون
بى يديك . تخشع أن ترفعى هذا القناع الذى يحوطك
بندهموس ويلفتك كما يلف الظلام الأرض فى ليلة
هرواء ... أما أنت ... أجلك دون أن أعرف من أنت
ولما أنت ... ولا كونه دائماً من إشارتك وطوع يديك .
وكانت شمس الأصيل متوارية خلف قمة الجبل ،
والظلال تنسكب على سفوحها كأنها أشباح هائلة ،
والنسيم يثب بين أوراق شجر الحور القائمة حول الغدير ،
والضباب يتصاعد قليلاً قليلاً عن صفحة الماء ليلف
الصخور القائمة على جنباته .

وعلى إحدى هذه الصخور الحثائية على أعماق
الغدير كان «فرناندو» جاثياً على ركبتيه وفى عينيه
توسل ، وفى جسده رعدة ، وهو يحاول أن ينزع من
حيبته سر وجودها دون أن يظفر من مراده بظائل ...
وكانت هى هناك ... جميلة جميلة ، شاحبة كأنها
تمثال من المومر ، وكانت جدائل شعرها تنساب من
ثنايا غلاظتها على كفيها كما تسلسل خيوط الشمس من
خلال السحاب ، وبين أهدالها الوطفاء تلمع عيناها
كأنهما زمرّدتان شدتتا إلى حلية من ذهب .

وبعضها طاف على صفحة الماء . كانت جدائل شعرها
كسبائك الذهب ، وأهداب عينيها خيوطاً من نور ،
وبين هذه الأهداب أحداق مضطربة لا تستقر ، لم يقع
ناظرى عليها حتى أدركت أنها لم تكن غريبة على ...
نعم ... إنها هى نفسها تلك العيون التى رأيها من قبل
والتي كانت منطبعة فى قلبى ... عيون لها لون لا أعرف
كيف أصفها لك ... عيون ...

— خضر ؟ ...

صرخ بها «إنيجو» صرخة مدعورة . وقد تقبض
جسده وسرت فيه رعدة وقشعريرة باردة .

ونظر إليه «فرناندو» وكأنه فى دهشة من أمر
العجوز وقد سبقه إلى الوصف الذى كان مشكاً أن يكمل
به حديثه ، ثم سأله وفى صوته مزيج من القلق والفرحة :
— أتراك تعرفها ؟

— هيات يا سيدى — أهد الله هاتين العينين — غداً
أنى أذكر أن أبوتى حينما حدثت لى عن هذا الموضع
الموضع كانا كثيراً ما يقولان لى إن هناك شخصاً يقم به ،
قد يكون شيطاناً أو روحاً خبيثاً أو امرأة ، ولكنه على
أية حال ذو عيون هكذا كما وصفت ... عيون خضر ...
وإنى لأنشدك الله يا سيدى وأستحلفك بحق كل عزيز
عليك ألا تعود لى «عين الحور» وألا تعكر صفو مائها
وإلا لحلقك انتقامها وحلّت بك لعنتها . ومن يدري ؟
فربما دفعت عن ذلك من روحك ودمك !

وتعم الفتى وقد لاحت على شفثيه ابتسامة حزينة :
— بحق كل عزيز على ؟

وأجاب الشيخ وفى صوته حرارة الابهال :

— نعم يا سيدى ... بحق والدك ، بحق من يدينون
لك ولأسرتك بالكثير ، بحق البمعوس التى سيقضى الله
بأن تملأ عيني زوجك الحبيبة ، بحق هذا الخادم العجوز
الذى حنا عليك منذ رأيت عيناك النور والتى يتضرع
إليك الآن بكل ما فى قلبه من بر وإخلاص .

— أتعرف أعز شيء على فى هذه الحياة ؟ أتعرف

لأنى أمتح من يأتى لى" أسمى ما تمتحه امرأة ... أكفاته بحى ، إذ هو مخلوق أسمى من سائر الضاريين فى جهالات الخرافة ... أحبه لأنه جدير بحى ، قدير على فهم سرى الغامض .

وكان القى يذوق منها قليلا قليلا وهو مفتون بجملها وعيناه مثبتتان فى عينها ، وكأنا تقوده قوة غريبة مجهولة ، واقترب « فرناندو » من حافة الصخرة ، على حين مضت ذات العيون الحضر فى حديثها :

— أترى قاع هذا الغدير ؟ أترى هذه الأعشاب الطويلة الخضراء المستقرة فيه والى تحركها أمواجه .. لأنها ستقدم لنا مهاداً من زبد و مرجان ، وأما أنا ... وأما أنا ، فأحبك عنها الكلمات ، سعادة طالما حملت بها فى تصورات حبك المحموم . سعادة لم يستطع أحد من قبل أن يهلك لياها ...

تعال لى ... إن ضباب الغدير يطفو أمام أعيننا كأنه شراع تائه على صفحة الماء ، والأمواج تلقى إلينا بنبذاته خفى عبق ، والرياح تعزف بين أوراق الحشور نشيد الحب ... تعال ... تعال !

وكان الليل قد بدأ عدّ ظلاله القاتمة ، والقمر يتأوج نوره على وجه الغدير ، والضباب يتجمع فى مهب الرياح ، والعيون الحضر تسطع فى الغلام كأنها خفقات النار الواضحة على صفحة الماء الآجن . « تعال ... تعال ... كانت هذه الكلمات تعلن فى أذنى « فرناندو » طنيناً متوالياً ملحياً .

« تعال ... تعال ... » ودنا « فرناندو » إلى حافة الصخرة حيث كانت تقوم ذات العيون الحضر وقد مالت عليه كأنما كانت توشك على منحه قبلة .

وتقدم القى نحوها خطوة ثم أخرى ، وشعر بلداعين تحيقتن تحيطان ببقته وأحسست شفتاه الطامتان يرد يسرى قبها ... كانت قبلة من تلج ، وتردد قليلاً ... ثم أقدم ، وهوى إلى ماء الغدير فاصطفق عليه فى هدير أصم . وتأثر شرار الماء المتأثن حولته ثم التفت حول جسده دارات الماء المفضضة وهى تسع وتتسع حتى ترتطم بصخور الشاطئ ...

ولم ينته القى من دعائه حتى تحركت شفتاها كما لو كانت مقدمة على التفوه برد ، غير أنه لم تنطلق منهما إلا زفرة ... زفرة ألم بطيئة مستطيلة كأنها الصوت المنبعث من موجة تتدافعها التمهات حتى تموت على صفحات الصخور ...

وصاح فرناندو فى جزع يائس وهو يرى أمله يوشك على التحطم .

ألا تردى على ؟ أترى صحيحاً ما حدثونى به عنك ؟ لا ... لن يكون ذلك . أجبى ... وأخبرينى عما إذا كنت تحبينى . أريد أن أعرف منك هل فى وصى أن أحبك ؟ ... هل أنت امرأة أم ...

— أم شيطان ؟ أهذا ما تريد السؤال عنه . وما يكون الأمر إذا كنت شيطانا ؟

وتردد القى لحظة وهو يرى شفتها تفرجان عن هذه الكلمات . وتصبب العرق البارد على وجهه ، واتسعت عيونه وهو يشخص بهما إلى عيني المرأة القاتمة أمامه . وقد جذبته عمقها وبريقها الخاطف اللجج ، وطباح وهو لا يستطيع إلا أن يملأ بصره مبهما :

— لو كنت أنت الشيطان فأحبك ... فأحبك كما أحبك الآن . سأحبك بك كما كتب القدر على أن أهدم ... إلى ما وراء هذا الحياة لو صبح أن وراءها شيئاً .. وتحركت شفتا المرأة وهى متجهة إليه مخاطبه بصوت كأنه أنغام آتية من عالم الغيب :

— « فرناندو » ... لى أبداً حبك بمنزلة لو بأعق منه ... أنا الروح الصافية الطاهرة التى نزلت من سماءها لى تحب بشراً قائماً منلك . لى امرأة ولكنى لست مثل نساء الأرض التى تعرف ... بل أنا مخلوقة جديرة بك أنت . لأنك أسمى من سائر الرجال . أنا أسمى فى أعماق تلك المياه ، ولذا فأنا مثلها شائعة سائلة لا يصحنى فراغ ، أتحدث إليها وتتحدث لى ، وألحنا نتحدث البشر بل كما تصطبب الأمواج وتصططق . وقد قالوا لك لى أصبب اللعنة على من يجرؤ على تعكير ماء هذه العين التى أقطنها ، فأعلم أن ذلك ليس إلا تهاويل خرافة ... بل

شيخ المربين أحمد فهمي العمروسي

بقام الأستاذ عبد العزيز الإدريسي



و (مدرسة) الحقيق ، و (مدرسى) التجارة العليا والمتوسطة ، و (مدرسى) المعلمين العليا : العلمية والأدبية ، ثم معهد التربية العالي ، في الجيل الماضي ، والجيل الحاضر لثلاثين عاماً خلت .

لقد كان من حظي أن عهد إلى قدوة الأساتيد جميع محاضراته ورسائله في التربية والتعليم في سفر واحد يضم أطرافها ويجمع شتيها . وكان ذلك في عام ١٩٩٣ حيث قدمت الكتاب هدية إلى مشركي مجلة المعرفة ، التي كنت أصدرها في ذلك الحين .

فوقفت - من ثم - على الدقيق والجليل ، من حياة هذا الرجل العظيم ، وسيرة ذلك المربي الكريم ، الذي لم يدخر وقتاً ولا جهداً ولا مالا ، في سبيل نشر العلم وتعلمه وطنه ولغته ، ودينه ، حتى صار معلماً على كل نهج سوى ، وحجة في كل رأي رشيد .

وحسبي من هذه السيرة الجليلة ، أن أقدم بين يدي ناشئة الجيل الحاضر ، صورة سريعة لجزء منها ، وهو الخاص بترجمته للمدرسية والدراسية ، لعل فيها ما يؤكد الحاجة البالغة ، في أن القدوة الحسنة هي خير وجوه النفع في الحياة .

وفي ذلك يقول الأستاذ العمروسي : « لا شيء ينقل إلى قلوب الناس ، وينسب فيهم الأخلاق العالية والفضائل السامية ، مثل أن يعدل المربي في حكمه على حوادث بلاده ، وتاريخ كبار رجال أمته وأن يجهز بالحقائق محصة مجردة من شوائب الهوى وأداس الفرض ، قبله وسدته تنبئ بغير الأنظمة والأخلاق ، وتنتو جلورها في الأمم . »
نال الطالب « أحمد فهمي العمروسي » شهادة

في ليلة الخامس عشر من إبريل ١٩٥٩ ، انتقلت إلى الرقيق الأعلى ، عن ٩٠ عاماً ، روح شيخ أشيوخ المربين كافة ، الأستاذ أحمد فهمي العمروسي (يك) ، قدوة للمعلمين غير مدافع ولا متنازع ، وأستاذ أساتيد جميع المتخرجين في دار العلوم ، والقضاء الشرعي .

مدرستهم ، وهم يأسفون لهذا النقل ، وإن سرؤا بالترقية .
ففي يوم ١٦ من أبريل ١٩٠٩ ، أوى منذ حسين
سنة كاملة قبل وفاته ، نشرت « صحيفة دار العلوم »
في عددها الأول هذا الكتاب :

« حشرة الفضائل »

لقد كان المعروف أثر في امتلاك القلوب ، والإحسان سبيل إلى
استحقاق الشكر ، لقد كان منك إلينا ما جعل قلوبنا ملوح بحبك ،
ورهن مودتك ، وبك إلى الطلبة ما جعلهم ، في أيهم ، نتائج
صنعتك ، وصناعات فضلك ، وقد أعين الملا صفات لتخليد أهلك ،
وتعاجل لأياهاك البيضاء في خدمة العلم وأهله .

وإننا ، وإن حرمنا منك شريكاً في الصناعة ، ورفيقاً في حسن
القشرة ، لن ندم منك ، فضلاً في المهمة ، وأهلاً للإفادة ، ولتلتظّل
من الفرع نعمة ذهبت إلى الأصل .

وإن ما خلفت بيننا من آثار خلاصك ، وجليل فعاك لأحسن
ذكرى فأمن الدهر على سبيل مقدعها ، فلا تحسب إصداك من أشخاصنا
إلا اختراياً من قلوبنا

هذا وإن الأستاذ المحيّد إلى أصفها إلى تاريخ مدرسة المعلمين
التجارية ، للصفحة ١٢١ ، وأجيب ذكر في تكوين نهجها
المباركة ، وتشيد صرحها المئين ، وفيها سيرة في الطريق التي يسلكها
ها كل عب العلم ونشرو . فالمدرسة إذا أسست للرفاء ، فإن لها بعض
السلوك ، أن كانت في ماضيها بستاناً لكرم أهلك ، وبعاراً لإذاعة
فضلك ، وتبنيته فذلك ، وأن تكون في مستقبلها مترقية لمساعدات
عديدة ، تليقها إليها في علك الجديد .

وهي تقدم إليك هذا الخطاب تذكاراً لأعمالك العظيمة فيها ، وإظهاراً
حسن ولائها لك . هيأ الله لك ما تريجو ، وحفظك لأهلك الفخيرة من
أشالك ، ونفع بك حيثما حلت ، وأبنا يمت ... والسلام .

وفي سنة ١٩٠٩ عين وكيلاً لدار العلوم ، فابتدأ
عمله فيها بإلقاء محاضرات عامة في التربية والتعليم ، على
جمهور المربين والمدرسين في ذلك الوقت ، كانت
فانحة لما تلاها من محاضرات في التربية والتعليم كما قال
المرحوم الأستاذ « عاطف بركات باشا » وهو تلميذه ،
وكما قال تلميذه الثاني ، المرحوم الأستاذ « أحمد العوامري
بك » ، وذلك في العدد الأول من صحيفة الدار .

ثم عين ناظرًا لمدرسة المحاسبة والتجارة العليا
والمتوسطة ، ففتشاً للجنة العلمية المصرية في فرنسا ،

البكالوريا ، في عام ١٨٨٨ للميلاد ، ثم التحق بمدرسة
المعلمين التوفيقية ، حتى تخرج فيها أول الناجحين في
الدبلوم عام ١٨٩١ م ، وبعد نجاحه مباشرة عين مدرساً
بالمدرسة ذاتها . وفي عام ١٨٩٤ اختارته وزارة المعارف
عضواً للجنة لدراسة العلوم الرياضية والطبيعية في مدرسة
(سانكلو) العليا بفرنسا ، فنال شهادتها في عام ١٨٩٧ ،
ثم عاد إلى مصر مدرساً للقسم العالي من مدرسة المعلمين
التوفيقية ، على أنه لم يقتصر على ما حصل عليه من
شهادات علمية ، بل توجهت نفسه إلى دراسة الحقوق ،
وما لبث أن أكب على دراستها مبتدئاً من عام ١٩٠١
حتى عام ١٩٠٣ ، حيث حصل على الليسانس في
الحقوق من كلية باريس .

وفي عام ١٩٠٤ عرض عليه المرحوم عبد الحافظ
ثروت باشا ، منصباً رفيعاً في القضاء ، إلا أن وزارة
المعارف تمسكت به ، واعتذر هو من عدم استجابة
الرغبة ، وقال مبرراً اعتذاره في حديث له نشرته مجلة
الجلال في عدد مايو ١٩٣٠ ما نصه :

« لقد تعلمت أن أكون أميناً على العلم ، صادقاً في صناعة التدريس
والتعليم ، التي أعددت نفسي لها ، وما أزال مطيقاً بها ، فضلاً عما
على ما عداها . وقد أتيت ل فرص كثيرة للعمل في القضاء الأعلى ،
وفي الإدارات الكبيرة ، ولكني لم أفسح لها سبيها ، وإن كثر فيها المال
والنوع الرزق ، لأن وجدت نفسي شغوفة بالتدريس والتعليم ، ووجدت
أشرف وأبيل عمل يقوم به إنسان لنفع نفسه ونفع أمته » .

وفي سنة ١٩٠٨ اختارته المرحوم سعد زغلول باشا
(وقت أن كان ناظرًا للمعارف العمومية) مفتشاً بالوزارة ،
مع قيامه بأعمال السكرتير الفني له ، علاوة على وظيفته
المذكورة ، وكان مع هذا يقوم بتدريس التاريخ
الطبيعي والكيمياء والطبيعية في مدرستى القضاء الشرعي
ودار العلوم ، فأدى ذلك كله خير أداء .

وإنك لتدرك الأثر الروحي القوي ، الذي يتركه
المربي الكامل في نفوس زملائه وطلابه ، من هذا الكتاب
الذي وجهه إليه أساتذة دار العلوم عقب نقله من

وهذه الكتب جميعاً ألّفها في أثناء عمله الحكومي، أما بعد إحالته إلى المعاش، فقد جمعت كثيراً من محاضراته وأخترت بعضاً من رسائله في كتاب واحد، هو «محاضرات في التربية والتعليم»، وآخر كتبه هو «رسالة المعلم».

● كتبه ورسائله

والأستاذ العمروسي، كان أول مبعوث مصري عاد من بعثته، فتولى ترجمة كتب الطبيعة والكيمياء والتاريخ الطبيعي، وبعض كتب الرياضة المقررة على المعاهد العليا والمدارس الثانوية، وبذل في ذلك مجهوداً جباراً كان له أثر كبير في دفع النهضة العلمية في مصر إلى أمام، حيث كان يوفق بين المذنبين العربية والغربية توفيقاً حكيماً، ويوجه الأفكار العلمية توجيهاً قوياً، يستخلص منه أرقى القواعد وأحدث الأنظمة وأدق الوسائل لتحقيق خطوات النهضة المباركة

وقد امتاز بين غيره من أولئك الذين قصرت ثقافتهم على الثقافة العربية، ومن هؤلاء الذين جمعوا بين الثقافتين، بأنه كان المصري البليغ الذي يلبس الأسلوب الغربي الثوب العربي المحكم، بعد أن يزأجها مزأوجة لائحس فيها عجمة، ولا تستشعر منها نفرة.

ونرى أثر ذلك يئناً في كتبه المدرسية، التي نقلها إلى العربية، وهي عشرات، وفي كتبه ورسائله التي ألّفها في أثناء عمله، أو بعد إحالته إلى المعاش، وهي:

التربية والتعليم عند العرب - الفنون الجميلة عند العرب - أثر الأفعال البدوية في التربية والتعليم - الفرض من التربية والتعليم في القرن العشرين - التربية والتعليم في إنجلترا وويلزتها بفرنسا - التربية والتعليم في أمريكا - تربية الذوق السليم - العقل وكيف يتكهن - علاقة المعلم بالأخلاق.

● منهج العمروسي وفلسفته

وأحب أن أسجل أن منهج الرجل وفلسفته ورسالته في التعليم، واضحة بسيطة، لا عوج فيها ولا أمّت، ظلت عقيدته طوال حياته، وديدنه الذي يتغنى به ويدعو إليه، يترجمها قوله، في مطلع كتاب «التربية والتعليم».

«إن حاج التربية والتعليم مشوط باختيار مواد التدريس، واستخدام غير المناسبين، والعمل على التوفيق بينها وبين مدارك المتعلمين وإثارة من البليغ وإثارة الوقت والقضاء على جهود المعلمين والمتعلمين، أن يتقدم إليهم غذاء لا يطفئ نفوسهم ولا يفسده عقولهم. جاء في الحديث الشريف:

«إنا معاشرة الأنبياء أمرنا أن نكلم الناس على قدر عقولهم»

● رأيه في الثورة

وقد لا يعلم الكثيرون، أن هذا الشيخ القوي كان يرحمه الله من أشد الدعاة إلى الثورة، وأكثر الناس حاسة لها، واندفاعاً في سبيل إرساء قواعدها، وكان يعدّب له ويحلو دائماً أن يؤرخ لها. وبدأ كلامه عنها بأنها الثورة البيضاء، ويتمثل بيت الشاعر:

قد استوى بشرٌ على العراقِ

من غير سيفٍ ودمٍ مهراقٍ

لماذا تقوم النهرضات المسرحية ، ولماذا تختفى ؟

بقلم الدكتور على الرضى

لنأخذ قطعاً مسرحية قابلة للتمثيل الحي المقنع على خشبة المسرح ؟ لماذا قنعوا من الغنمة بأن يسبوا الظروف المحيطة بالمسرح ، ولم يحاولوا أن يتقدموا ليغفروا ، هم أنفسهم ، هذه الظروف ؟ وهل كان المسرح على أيام شكسبير آية في النقاء وسمو الفكر ؟ وهل كان رواد مسرحه من النبلاء والرحمن الطباع ، السريعي الغضب ، وعامة ذوي الأذواق الغليظة ، والطباع السوقية ، هل كان هؤلاء هم الجمهور المثالي لشكسبير المقدسي الروح ؟

ومن جهة أخرى ، لا يمكن أن تكون الرومانسية نفسها مسئولة عن عزوف أكثر ممثليها في إنجلترا عن الكتابة للمسرح . ألم يكن جوته من أكبر شعراء الرومانسية ؟ ألم يتركه من كتابة فافست ، وإغناء لأدب المسرحي بهذا العمل الحي ، الخلاق ، الخالد ؟

يقول الأستاذ نيكول في مزيد من التفسير لظاهرة انكماش المسرح على أيام بيرون وشيلي ، إن هذين الكاتبين كانا يحاولان تقديم المسرحية في ظروف غير مواتية . إنهما كانا يكتبان في ظل شكسبير ، يكتبان وتغلق الفصحى أمامهم ، يكشف أعمالهم عنها عظمت ، ويساهمها الحيوية والظرافة . لقد كان شكسبير - في رأى نيكول - أشبه بشباب مر بأرض فائراها حتى كاد يعمى الأبصار ، ولكنه - بعد أن انقشع دخانه - ترك وراءه أرضاً جرداء ، محترقة الأديم ، لا تغري على الإنبات . ومعنى هذا أن عبقريته شكسبير قد استنفدت طاقات المسرحية الشعرية ، بأعمال من طراز لير وعطيل ومكبث وهاملت ، بحيث لم يعد في طاقة من جاءوا بعد شكسبير من شعراء أن يبدعوا جديداً في هذا المظهر .

غير أن هذا - في رأيي - تفسير يمكن أن يجر علينا نتائج كثيرة مغادعة . لقد أبدع شعراء اليونان القدماء أعمالاً خالدة في المسرح ، مثلما تشهد أعمال سوفوكليس وأيسخيلوس ويوريديس . فهل منع إبداعهم

قضيته مع برويسور الأودايس نيكول المؤرخ المسرحي الإنجليزي الكبير ، أربع سنوات ، أستمع إليه في قاعات الدرس ، وفي اجتماعات طلاب البحوث في جامعة برمنجهام . وكان الأستاذ نيكول طوال هذه السنوات لا يفتأ يردد سؤالاً بعينه يبدو أنه كان يشغله بصفة خاصة . هذا السؤال هو : لم تقوم النهضة المسرحية ، ولم تختفى ؟

كان الأستاذ يتلمس أسباباً كثيرة لقيام هذه النهضة واختفاؤها ، يروح يرددها الواحد إثر الآخر . فهو حين يبحث عن السبب الذي من أجله لم يتم مسرح روماني يعتد به على أيدي بيرون وشيلي في أول القرن التاسع عشر ، كان يذكر انحطاط ذوق رواد المسرح في تلك الأيام ، وقصاصهم على الإقبال على الأوبرا الرخيصة من التكاليف المسرحية . كذلك كان يذكر الانقسام التام بين المسرح والأدب ، في تلك الأيام وعزوف أكبر العقول عن الكتابة للمسرح . بدعوى أنه بضاعة هزيلة . وإلى جوار هذا كان الأستاذ نيكول يتحدث عن الطبيعة الانطوائية التي ميزت الشعراء الرومانتيين في إنجلترا . إنهم كانوا ميالين إلى العزلة . وفتانون هذا شأنهم ، لا ينتظر منهم أن يكتبوا للمسرح بنجاح ، فالمرشح أبعد الفنون عن حدود المكتب وتأملات الروح .

وكنت أستمع إلى آراء الأستاذ نيكول في أسباب نهضة المسرح وانكماشه ، وأنا مقدر لما يقول ، غير أن شيطاناً من الشك والتساؤل كان يهيم بي دائماً : ليس هذا تفسيراً كافياً . إن الأستاذ يذكر أسباباً وجهة ، ولكنها ، كلها ، ليست أسباباً نهائية ، وإلا : فما الذي جعل شعراء إنجلترا الرومانتيين يعزفون كل هذا العزوف عن المسرح ؟ لماذا اكتفوا بتأليف ما يسمى « بالمسرحيات المكتبية » ، ولم يمحطوا في باطن أن يخرجوا

الإغريق نوحاً من الشعور بوحدة الهدف ووحدة المصالح ، وجعل من أثينا القائد المادى والفكرى والفنى لبقية اليونان .

وكان بيركليس يتحدث أيضاً فى أثينا أهيلوس وسوفوكليس ويوريديس من شعراء التراجيديات الشامخ ، وفيدياس من عاقلته نحاتها . فهل من العسر أن نجد ارتباطاً بين الشعور بالعزة القومية ، والاعتداد بمفخرة أمكن تحقيقها ، وبين قيام نهضة مسرحية كبيرة ؟ دل من العسر أن تفعل هذا ، إذا وجدنا نفس هذا الارتباط موجوداً فى نهضات مسرحية لاحقة ؟

فى القرن السادس عشر ، حشد فيليب الثانى ، ملك إسبانيا ، أسطول الأرمادا « الذى لا يقهر » لغزو إنجلترا ، فدخل البحارة الإنجليز معركة طاحنة مع الأسطول وقهروا ذلك الأسطول الذى لا يقهر ، وحققوا لأنفسهم ولبلائهم نصراً كبيراً ، حافظاً بنفس المعانى التى حفل بها النصر اليونانى القديم . لقد حموا بذلك بلادهم من الدمار على يد الأجنبي ، وأتاحوا لها الفرصة كى تنمو وتتطور ، وأجروا فيها شعوراً اقترن بالاعتداد بالقومية والوطن .

كان ريم شكسبير إذ ذاك فى الرابعة والعشرين من عمره ، شاباً مثيب الحماس ، نخبص الخيال ، فلا ريب أنه قد فرح كما فرح الآخرون ، ولكنه — إلى جوار هذا — فرح أيضاً كما يفرح الخالقون العظام . فجعل من عديد من مسرحياته ما يشبه النصب التذكارية لبلائه ولانتصاراتها ، ولعانيها ، وتواحي الجبال فيها . وبيت الشعر المشهور الذى جرى به قلمه فى النسخة البريطانية ، يمكن أن نأخذه مثلاً ورمزاً لشعوره بمحاسن بلاده ، ونقرأها على غيرهما من بلاد : قال شكسبير « إنجلترا بلادنا ، جنة عدن الثانية » .

ونفس هذا الامتداد والشعور بالسعة ، والاعتقاد بأن المرء يعيش فى بلد عظيم وعصر عظيم ، نجد جميعاً وراءه عبقرى المسرح الفرنسى موليير . كان موليير أحد محاسيب لويس الرابع عشر ، وكان فى مسرحياته يعكس شيئاً من وجهات نظر الطبقة الأرستقراطية ، ويمدح بعض تواحي حياتها ، ولكنه كان قريباً فى الأساس من نظرتة . فزعم أن كثيراً من مسرحياته قد كتبت خصيصاً من أجل الملك ، وزعم أن ذلك العاهل قد أنقذ بعضاً

شكسبير من أن يقوم ويشيد لنفسه وللعالم مسرحاً رفيع العباد ؟ إن أعمال شكسبير قد قامت ، ليس فقط لأنه كاتب مسرحى عبقرى ، وشاعر عالى الشأن ، بل لأن ظروفها بعينها قد وأنته فجعلت منه إلى جوار الشاعر ، الكاتب المسرحى المرموق .

وفى حالة كل من برون وشيلى ، كان الشاعر المرموق موجوداً ، ولكن اللحظة التاريخية المناسبة كانت غائبة . اللحظة التى تتحكم فى توجيه الطاقات الفنية ، فتدفع ببعض هذه الطاقات ، تارة فى قنوات مسرحية ، وأخرى فى قنوات روائية ، وثالثة فى قنوات شعرية .

إن هذه اللحظة التاريخية المؤاتية هى العامل الحاسم فى قيام النهضة المسرحية . فلا الشاعر أو الفنان وحده يكفى ، ولا دور العرض المسرحى بمفردها تكفى ، ولا حتى التسهيلات المادية التى تراها أحياناً لازمة لقيام الأدب المسرحى والمسرح عامة مثل تشجيع ذوى النفوذ ، والتحرر من تعسف القوانين المقيدة لطموحات الفنانين ، وكافية وحدها ، لإنتاج ذلك الفن المركب الأخاذ — من المسرح . إنما العامل الحاسم ، كما قلت ، هو أن يمر العصر بلحظة مسرحية كبرى .

ولكن ما هو تعريف هذه اللحظة المسرحية الكبرى ؟ الذين تابعوا تاريخ النهضة المسرحية الكبرى لأرب لا حظوا الاتصال الوثيق بين هذه اللحظات وبين نمو الشعور بالعزة القومية ، والاعتداد بالمكاسب الكبيرة التى حققها أمة ما فى ماضىها القريب أو البعيد . مثل هذه العزة وذلك الاعتداد أحس بهما بيركليس فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وعبر عنهما فى خطاب له مشهور ، عدد به منافع دولته الصغيرة أثينا . وأوضح المناحى العديدة التى تستخدم فيها تلك الدولة مواطنيها فى الحرب والسلام ، وما ترقمه هى منهم ، من ريادة وقيادة وشعور تام بالمسؤولية ، ثم دعا مواطنيه — لا إلى أن يحاربوا بلبنهم وحسب — بل أن يتعلموا فى حياها أيضاً . وكان بيركليس يتحدث وفى ذهنه — لأرب — النصر الذى حققته أثينا وحليقاتها على الفرس ، والذى أمكن الحصول عليه بتعاون كبير بين المسدين اليونانية بعضها البعض ، وهو التعاون الذى أقام بين

قد تكون الطبقة الوسطى ، أجدر بأن تعيش وتمتلك زمام المجتمع من هذه الطبقة الأرستوقراطية التي أظهرها فسادها بكل هذا الذكاء وخفة الروح . لم يخطر لخواه الكتاب على عهد عودة الملكية أن يفعلوا هذا لأنهم كانوا - في التحايل الهائى - متضامنين مع طبقته في قيمها ومثلها العليا ، واهين في مجرد إصلاح ما يعترى هذه القيم والمثل من فساد في رأيهم .

وبالطبع لم يكن أحد ينتظر منهم مثل هذه الثورة ولعلها لم تكن ممكنة تاريخياً وإنما كان المنتظر - من أمثال كونجريف على الأخص - أن يكونوا واعين بوجود طبقات أخرى إلى جوار الطبقة الأرستوقراطية . على نحو ما كان شكسبير وموليير يشعرا بوجود الطبقات الوسطى والشعبية ، وأن يعرفوا وجهات نظر هذه الطبقات فيما يجري من أحداث . ذلك كان أجدر أن يعطى مسرحياتهم امتلاء وطولاً وعرضاً وعمقاً ، وكان خليقاً أن يزيد من قاصها الفنية ، ويجعلها ، لا مجرد مسرحيات طيبة يعيها من الناس ، بل مسرحية الناس كلهم . وبينما يعظم حبسها من البقاء بعد العصر التاريخي الذي ولدت فيه . ولكن هذا ، للأسف ، لم يكن . وهكذا . أصبحت مسرحيات هذه الفترة تبدو لنا الآن قطعاً تاريخية أكثر منها مسرحيات حية ، وبعد يئنا وبينها اليون مثلاً لم يبعد يئنا وبين مسرحيات شكسبير وموليير ، بل مسرحيات اسفايوس وسوفوكليس ويوريديس . حتى لقد قام الناقد المسرحي الأمريكي **Walter**

فتحتى أكبر وألع مسرحيات هذه الفترة ، وهى مسرحية « حال الدينيسا » ، وقال إنها قد أصبحت حصرية من حفریات التاريخ المسرحى .

ولو شئنا أن نحصى في هذا التبع التاريخي لحال المسرح في رحاب النذرة الواسعة للناس والمجتمع ، وحاله لدى النظر الضيق لها ، لطال بنا الوقت . المسرح في أيدي الطبقة الوسطى في إنجلترا وفرنسا ساء حاله . حتى لقد انسلخ الأدب من المسرح انسلخاً تاماً ، وأصبحت القطع المسرحية التي أنتجها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر في إنجلترا مثلاً ، غثة ، هزيلة القيمة . لا هى أدب يحفظ ، ولا هى مسرح ناجح يدفع

مها من غضبة النقاد وأجل الرأي ، فقد كان مولير أوعى ، وأكبر إنسانية ، وأنفذ من أن يكتب مسرحياته من وجهة نظر الأرستوقراطيين فقط . لقد أدخل البورجوازيين في مسرحياته ، وجعل منهم أبطالاً ، وكتب كذلك عن أبناء الشعب وبناته كتابة واعية فاحمة . فسرحه إذن مسرح قوى ، يستهدف - شأن كل مسرح عظيم حقاً - أن يصور الأمة كلها على المسرح ، وأن يعطى روح الأمة كلها التعبير الدراي الجميل . ومن شأن هذا الامتداد وتلك السعة أن يقضينا للعمل الفني البقاء ، لأنهما تضمنان له أن يصور ويخلد أقوى تيارات المجتمع . فلم تكن الأرستوقراطية ، على جلالها وسطوتها وراثتها ، هى وحدها أقوى تيارات عصر لويس الرابع عشر ، بل كنت البورجوازية الناشئة أيضاً تياراً قوياً ، ترداد قوته على الأيام ، وكان مقدراً له أن يمثل المستقبل . فكان مولير ، بتعبيره عن هذا التيار القوي الناشئ ، قد ضمن لمسرحياته أن تذكر وتمثل المستقبل أيضاً ، أى أنه قد ضمن لها حقاً من البقاء أكبر مما لو كان قد اقتصر على تصوير قوى الأرستوقراطية وحدها . ومهما يكن من أمر ، فإن مولير قد ضمن لنفسه إنسانية أكبر ، ونفاره أعنى ، ومسرحاً أفضل بتعبيره عن المجتمع بأسره ، وليس عن اهتمامات طبقة بعينها فقط وهذا دائماً هو شأن المسرح الحى العظيم .

والدليل على أن المسرح العظيم ينبغي أن يكون قوياً دائماً ، نجده لو انتقلنا إلى مناقشة المسرح الأرستوقراطى المفهوم ، والمضمون ، والجمهور ، مسرح عهد شارل الثانى في إنجلترا ، المعروف في كتب الأدب باسم : « مسرح عودة الملكية » هنا كان الكتاب من أمثال كونجريف يخرجون قطعاً رائعة من الفكاهة الاجتماعية الساخرة ، يتقنون فيها قيم مجتمعهم ، ويسخفون فيها هذه القيم ، ويظهرون عيوب الميديات والسادة من الأرستوقراط الذين كانوا يملكون المحافل بالظرف والفكاهة والدنائة والفضور . ولكن هذه القطع المسرحية لم تعد أبداً حدود النقد العنيف ، ولم يخطر لكونجريف وأمثاله من الكتاب أن يمدوا تقدم إلى إبعادها المنطقية اللازمة ، فيقولوا مثلاً إن طبقة أخرى من الناس ،

هو ستريندبرج ، قامت بهضة مسرحية كبرى كان قوامها ذلك الشعور الرحب الممتد ، الذى يحس بأن وراء كل قيم قيا أخرى قد تكون أعنى وأفضل ، فيجرب بين الواقع والتخييل ، بين الكائن وما ينبغي أن يكون . المقارنة الواجبة ، التى تثير فى الفنان أعظم وأكبر ما فيه ، وتجعل بصره حديداً ، وتلهمه أن يجعل من فنه شعاعاً هادياً يكشف للإنسانية الطريق . وهذا الروح الوثاب ، المرتاد ، هذا الروح الكريم الرحب ، هو الذى نلجده دائماً وراء كل فن عظيم ، ونلجده بصفة خاصة وراء كل نهضة مسرحية كبيرة .

• • •

لو أننا انتقلنا من أوروبا إلى شرقنا العربى ، لوجدنا العلاقة بين التهضات المسرحية والتهضات القومية ما تزال قوية وغريبة . فليس من الصدفة أبداً أننا عرفنا المسرح أولاً ما عرفنا ، فى اللحظة التاريخية التى أخذ فيها شعورنا بقوميتنا - كعرب - يبرز إلى الوجود ويعبر عن نفسه بقوة مزبده . فحول نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر . أخذنا نعرف المسرح على يدي رائد مكافئ شديد المراس هو مارون النقاش . الذى ربط ربيعاً وأصحاء بين محولاته إندخال المسرح إلى الوطن العربى . وبين ما كان يتعامل على هذا الوطن من عوامل التثريب والتطلع ، وما يجيش فى صدور أبنائه الرواد المخلصين من أحلام الرقى بالأمة . ووصلها بما انقطع منها من صلات التقدم والحضارة . إن مارون النقاش ملحد رسالة ذات شقين للمسرح ، تنحصر المتعة الفنية الخالصة ، وإصلاح الناس ، إصلاحهم أخلاقياً ، ولغوياً ، وفنياً . وهو يعتمد فى هذا الإصلاح على عناصر أساسية فى العمل المسرحى هى : جودة التأليف ، وبراعة التمثيل ، وإمكانيات دار العرض والوسائل المادية للإخراج . بل إنه يذهب إلى ما هو أعنى من هذا فى النظر إلى العمل المسرحى ، فيقرر مبدأً تقديماً هاماً ، هو أن النص المسرحى الناضج ينبغي أن يتضمن فى تضاعيفه ، كل ما يحتاج إليه المخرج والممثل من إرشاد ، يعين على تمثيل النص ، وذلك دون أن ينص المؤلف صراحة على إرشادات بذاتها . أى أن النص الناضج ينبغي أن يكون قابلاً للتشغيل - أى

بالنظرة المسرحية إلى أمام . والسبب الأساسى واضح - فى رأي - إلى أن الطبقة الوسطى فرضت قيوداً ونظماً - وقيمها - عليها فقط - على الكتاب المسرحيين . فأصبح هم هؤلاء الكتاب أن يقرضوا جماهيرهم من أصحاب الحوانيت والمصانع والمصارف ، وأن يمتثلوا بحزائهم بأى ثمن . ولم يكن للطبقة الوسطى ذكاء الأستقراط ، ولا علو كعبهم فى شئون المنزل والحياة اللاهية البهيجة ، فأصبحت مسرحيات هذه الطبقة مفتعلة الحوادث ، ميكانيكية التركيب ضخمة المنزلة . ولم تنجح فى أن تصبح أدباً قط . حتى أننا لنعتبر الفترة ما بين أول القرن الثامن عشر حتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر - أى حوالى قرنين - فترة خلاه بكاد يكون تاماً من كل ذى غناء فى ميدان المسرح .

ولا يكاد يقطع هذا الخط المتصل من الخواء والتلاشى خارج بريطانيا إلا لظهور إيسن فى المسرح ، ولظهور هذا العملاق هو نفسه دعم جديد لهذا الربط الذى أحاوله بين النظرة الواسعة العميقة للمجتمع وبين قياء التهضات المسرحية . على أيام إيسن أخذت مفهومات الذلقة المسرحية وقيمها تبرز تحت وطأة أحداث - حسام كنت تتعقب على العالم على مر السنين ، أحداث مثل الثورة الروسية . واكتشافات داروين ، وتطورات أخرى كثيرة فى ميدانى الاقتصاد والدين ، وتقلبات فى المفهومات السياسية وأنظمة الحكم . وكان أن انعكس هذا كله على المسرح . ووجد لنفسه تربة خصبة فى عقل الروبى العظيم وروحه ، فأخذ هذا يكتب للمسرح لينتشر مرقف الفرد من المجتمع ، رجلاً كان هذا الفرد أم امرأة . وأخذ يبحث فى مسرحياته عن علاقة الفرد الممتاز بالجماهير ، وعلاقة المثال بالواقع ، وفائدة المثال للفرد . وما يجلبه عليه أحياناً من شر .. إلى آخر مشكلات مسرحيات إيسن ، فهزت هذه المسرحيات المجتمع من قواعده ، وامتد تأثيرها فالتحمت بقبارات مسرحية ثورية كان برنارد شو - فى إنجلترا - يتبياً لاستخدامها . وحدث نفس الشيء فى روسيا ، حيث قام تشيخوف بتقديم مسرحياته أعذب وأروع ما ظهر من نقد المجتمع فى المسرح الروسى ، وكان ذلك فى مأساه الأربع الكبرى . وعلى أيدي هؤلاء الثلاثة العظام ، مضاناً إليهم عظيم آخر

لحماس الأمة ، وسبعاً لأعمالها وعزائنها .

وهذا الشاعر أحمد شرق يكسب في نفس العام ، عام ١٨٩٣ ، مسرحية الشعرية الأولى ، ويسمها « على يدك أو فيا هي دولة المالك » ، ويضع فيها مادة تاريخية ودرامية ، أمكنه فيها بعد أن يجود فيها ويعمق ، حيناً عاد عام ١٩٣٢ إلى نفس هذه المسرحية ، فزاد من كم النضال الوطني فيها ، وأشاد فيها بمجد الوطن ومجد الصانع ، وحمل على الأجنبي والتخيل ، فسلك بهذا مسرحه الشعري في عداد الأعمال الفنية التي تقم أسسها على تصوير روح النضال في الأمة ، ويجد في هذا التصوير مادة للصياغة ومبرراً للبقاء .

وتتولى بعد هذا الشاهد على مدى ارتباط المسرح في بلادنا بالهضة القومية . فالزعم الوطني الكبير سعد زغلول يطلب إلى الأستاذ جورج أيحي أن يغي بالتشثيل العربي ، بعد أن كان الممثل الهائل لثوره من فرنسا مثل باللغة الفرنسية . فليجي جورج أيحي طلب ناظر المعارف ، ويؤلف فرقة المشورة ، التي ضمت في شخصه أول ممثل عربي تدرب على الأصول الحديثة للتشثيل . وقد أسهلت أسرة نشاطها بمسرحية شعرية من فصل واحد ، عنوانها « حريق بيروت » ، ألفها الشاعر حافظ إبراهيم . ونكسا اجنبت الفقرة لنس المسرح العربي رجلين كبيرين هما جورج أيحي ، وحافظ إبراهيم ، واستطعنا أن أن نقدم خطوتين أخريين في سبيل إنشاء المسرح العربي ، والكتابة المسرحية العربية .

واستمر المسرح العربي في مصر يخدم قضية التحرر العربي عن طريق فرقة الشيخ سيد درويش ، ذلك المبقرى الذي استطاع أن يعبر عن روح شعب عربي ناهض ، هو شعب مصر ، والذي استعان باللحن والموسيقى ولاداء وتمثيل والقناع على نهض بلاده من سباتها . كذلك ظهر في الثلاثينات مؤلفون مسرحيون ، زادوا من أحكام الصلة بين الأدب والمسرح ، وعلى رأس هؤلاء توفيق الحكيم ، الذي قام في المسرحية الثرية بنفس الدور الذي قام به أحمد شرق في المسرحية الشعرية ، فقد دفع كل من الرجلين هذين الزنبر من ألوان التأليف للمسرح إلى مرتبة آداب التي لا تمثل وحسب ، بل يطبع ويحفظ على أنه أدب قيم ، تتناقله

الرجمة إلى حركة درامية مقننة ، دون مذكرات تفسيرية ، على نحو ما كان يفعل برنارد شو مثلاً .

وفي الربع الثالث من القرن التاسع عشر ، بدأ النشاط المسرحي للمناضل النذ يعقوب صنوع الذي ، عرف باسم « أبو نضارة » ، وهو نشاط نذره هذا الفنان الذكي القلب والعقل الخلدنة وطنه في كل ناحية ممكنة من نواحي الخدمة . كرسه للنضال السياسي والاجتماعي والخلقي ، ودرس من أجله نفرأ من كبار المؤلفين المسرحيين في الغرب مثل جولوفني الإيطالي ، وموليير الفرنسي وشريدان الإنجليزي . كذلك جعل أبو نضارة من نشاطه المسرحي وسيلة لتطوير بلاده ، فدرب الممثلين على التشثيل ، وأسند الأدوار النسائية للرجال أولاً ، ثم تدرج من هذا إلى البحث عن ممثلات ، فعلم فذتين فقيرتين القراءة والكتابة ، ثم ولى العناية بهما حتى أصبحتا ممثلتين كبيرتين .

كذلك جعل أبو نضارة من قصص مسرحياته سبباً حاداً من سهام النقد الاجتماعي فهاجم تعدد الزوجات ، ومعاييب الإدارة الحكومية ، وسوء التدبير السياسي ، ومظاهر التناحر والإراف عند الطبقات الثرية . واشتدت هجماته حتى ثار عليه الخديو إسماعيل ، وأمر بإغلاق مسرحه ، بعد أن ظل عامين يؤدى هذه الرسالة الكبرى رسالة إيقاظ الوعي الاجتماعي والنفى عند الشعب . ويروى الدكتور محمد نجم في كتابه القيم عن « المسرحية في الأدب العربي الحديث » أن نجاح أبو نضارة في هذا السبيل قد شجع أساتذة الأهرام على دخول ميدان التأليف المسرحي ، فكتب أحد هؤلاء الأساتذة مسرحية شعرية ، اعتبرت متوسطة الجودة ، قام بتشثيلها طلبة الأهرام بنجاح . وهكذا ازدادت الصلة بين المسرح وبين نهضتنا القوية توتراً على يدى صنوع ، حتى أصبح المسرح سلاحاً قوياً من أسلحة النضال الوطني استخدمته أجيال متتابعة من المناضلين السياسيين والفكرين ، لتأكيد قوميته ، ورسم شخصيته العربية ، وإعلان استقلالها من كل قوى الاستعمار والطغيان التي كانت تحاول أن تكبتها . هذا الرائد الوطني الكبير مصطفى كامل ، مثلاً ، يضع في عام ١٨٩٣ مسرحية بعنوان : « فتح الأندلس » يحاول بها أن يتخذ من فتح الأندلس مثلاً

جهود الأهالي وجهود الدولة في هذا الميدان الجديد ،
علاوة على التنافس الذي يدور بين القطاعين منذ زمن
في ميدان الدراما .

كذلك تقرر أن ينتقل المسرح إلى الريف على نطاق
واسع ، كي يصل مواطنينا الفلاحين بهذا الفن الذي
أثبتت التجربة التي أجريت أحياناً في مركزين ريفيين ،
أن مواطنينا في الريف يمشقونه ويفضلونه على الفيلم ،
وينجدون في أنفسهم سهولة في تتبعه واستيعابه .

من هذه العجالة يثبت لنا أن كل الظروف مهيأة
لنمو مسرح عربي قوي في جمهوريتنا الفتية . إن اللحظة
التاريخية تدفعنا دفعاً إلى خلق مسرح عربي عظيم ،
وشعبنا يؤيد هذا الاتجاه ، ويطالب بقوة بإنشاء المسارح .
ويقبل إقبالاً ملحوظاً على القليل الذي يجده منها .
والكتاب عندنا متحمسون للتأليف للمسرح ، والدولة
بلووها مصممة على تشجيعهم ، برفع أجورهم ، وطبع
مؤلفاتهم . وقد مورر مرحلة كافية من التجارب ، سواء
في الإخراج أو التمثيل أو التأليف ، أو الانتاس أو
الترجمة ، ولم يعد يقتصنا الآن إلا أشياء قليلة أهمها
زيادة عدد الفنانين العاملين للمسرح ، وطبع أمهات المؤلفات
المسرحية ما بين نصوص مسرحية ، وكتب في فنية المسرح ،
مترجمة إلى لغتنا العربية ، وأخيراً زيادة عدد دور
المرضى . ولا ريب أننا سنحصل على هذا كله بعد
وقت لن يطول ، لأن شعبنا العربي مصمم كل التصميم
على أن يكون له مسرح . وإذا صمم الشعب على نوال
شيء فلا بد له أن يناله مما كانت العقيات .

فلنكثل جهودنا جميعاً في إقليمي الجمهورية ،
ولنعمل دون كلل على أن تنتشر المسارح في مدن وقرى
سوريا ومصر فإن كل مسرح تضاء أنواره ، تضاء معه
عشرات الآلاف من العقول والنصوص ، وليس كالمسرح
هاد للإنسانية وورشد ، وليس كمثلته من يرى فيه الإنسان
نفسه وروحه في كل يوم ، من يولد ويموت مع الإنسان
في كل ليلة . ليعود إلى الشروق والغروب في الليلة
التالية . إنه من حى متجدد . وفي حيويته وتجده
تغسل الروح البشرية وتطهر كما قال قديماً أبو النقد
المسرحي العظيم : أرسطو .

الأجيال . ولتوفق الحكيم يرجع الفضل في أن المسرحية
المطبوعة أصبحت إلى حد ما كتاباً يقبل عليه القراء
العرب ويقرؤونه لذاته . أي بصرف النظر عن كون
المسرحية المطبوعة سترى أنوار المسرح أم لن تراها .

وللى جوار الحكيم قام مؤلفون آخرون بالكتابة
للمسرح . أهمهم عزيز أباظة في المسرحية الشعرية ،
وعلى أحمد باكثير في المسرحية النثرية ، كما قام فريق
من الكتاب الشباب - مؤرخاً - بالتأليف للمسرح ،
وأحرزوا في هذا الميدان تقدماً مرموقاً .

وقد خطا المسرح العربي خطوات كثيرة إلى الأمام
منذ قيام النهضة القومية الكبيرة التي أعقبت ثورة ٢٣
في مصر . فقد صاحب هذه الثورة ذلك الامتداد
وتلك الرحابة اللذان قلت إنه لا غنى عنهما لأية نهضة
مسرحية . وقد ظهرت هذه النهضة المسرحية في أوجها
قريب وإبان وفي أعقاب العدوان الثلاثي الغاشم على
بلادنا . إذ ذاك نزلت المسارح والمسرحيات إلى صميم
المعركة ، بتأليف خرجت حمراء متوجهة على
المعترك . وفتح المسرح القوى أبوابه ليوم الناس داره
بالمجان ، وما أن انتصر الشعب وبعشه على جهافل
العدوان ، حتى انبثقت إلى الوجود أوان مسرحية جديدة .

منها العرض المسرحي الذي حاول أن يقدم أواناً من فنون
الشعب ، والذي عرف باسم يا ليل يا عين . كما اتخذت
الخطوات الأولى لإيجاد فن للباليه في مصر ، واتخذت
خطوات أولى مماثلة لتكوين نواة لأوبرا عربية . وظهرت
إلى الوجود فرق مسرحية متعددة ، إما جديدة ، أو مجمدة ،
وواصلت فرقتنا المجاهدة المعروفة باسم المسرح الحر
تقديم أعمالها للناس ، وكان أكثر ما حققته من انتصار
نجاحها في تقديم فن الروائي نجيب محفوظ على المسرح .

وفي الموسم الحالي ظهرت فرقة مسرح العرائس .
وهذا لون مسرحي جديد نجحت في إنجاده وتثبيت أقدامه
في بلادنا ، بمعونة خبرتين في هذا الفن الطريف ،
قدمتا من رومانيا . وقد قابل شعبنا هذا اللون المستحدث
مقابلة حساسة دفعت وزارة الثقافة في الإقليم المصري
إلى الشروع في تكوين فرقة عرائسية ثانية ، كما دفعت
بعض الفنانين في القطاع الأهلي إلى تقرير دخول الميدان
بنفقة ثالثة . وهكذا ، ينتظر أن نرى منافسة شريفة بين

الوضعية المنطقية في الميزان

بقلم الدكتور توفيق الطويل

(أو العلمية) من الوضعية التقليدية تمسكها باصطناع المنهج التجريبي الاستقرائي في دراساتها ، ولكن أصحابها لم يقتنعوا برفض الميتافيزيقا على أساس أنها عدمة الجدوى في حياة الإنسان ، ولا لأنها لا تحتمل برهاناً ولا تقبل جدلاً ، بل أصرُّوا على استبعاد العبارات والقضايا الميتافيزيقية على أساس أنها كلام فارغ لا تحمل معنى يمكن أن يوصف بالصدق أو بالكذب ، ذلك لأن الوضعية المنطقية تقوم على أساس «مبدأ التحقق» ومواده أن معنى القضية هو طريقة التحقق من صوابها أو خطئها بالرجوع إلى الواقع ، وبتطبيق هذا المبدأ استبعدوا من نطاق البحث قضايا الميتافيزيقا والعلوم الفلسفية المعيارية ، كالمنطق والأخلاق والجماليات .

وهكذا أصبحت وظيفة الفلسفة في نظر هؤلاء الوضعيين المناطقة «مقصورة» على تحليل الألفاظ تحليلًا منطقيًا للثبوت من معانيها بالرجوع إلى الواقع ، واصررت بهذا عن وصف «الأشياء بالذات» لأن مثل هذه الألفاظ لا تحمل معنى يشير إلى مدلول حسي في عالم الواقع ، وهنا انتهت هذه التجريبية المنطقية إلى القضاء على جهود جيايرة الفكر منذ بضع عشرات من القرون في إقامة بناء الفلسفة التقليدية ، وهدم القيم العليا الثابتة في مجال الحق والخير والجمال .

ولعل أول خاطر يطوف بذهن المطلع على هذا الاتجاه الذي يقصر الفلسفة على تحليل الألفاظ ، هو أن تحليل الألفاظ لتجديد معانيها وإيضاح مدلولاتها كان من أهم مباحث الفلسفة التقليدية منذ أقدم عصورها !

اهتمت الفلسفة التقليدية منذ أقدم عصورها بالبحث في حقيقة الوجود وطبيعة العالم ، ودراسة القيم العليا في مجال الحق والخير والجمال ، ولكن الوضعيين قد ضاقتوا — منذ القرن التاسع عشر — بالبحث في هذه المشكلات الضخمة ، وأنكروا إمكان التوصل إلى حقيقة بشأنها ، بدليل أن الفلاسفة — مع قديم البحث فيها — لم يلتقوا عند رأي بصددها ، ولم يوفقوا إلى تقديم حل مقنع لمشكلة منها . ومن هنا كان إعجابهم بالعالم الواقعي الذي يحسم الخلاف في مسأله بالرجوع إلى الواقع ، فأنكروا كل تفكير قبلي ميتافيزيقي لا يستند إلى الخبرة الحسية ، واستبعدوا البحث في الغايات القصوى والغايات الأولى ، ولم يعترفوا بغير الواقع المحسوس بما يحلونه مناهج البحث التجريبي ، اعتقاداً منهم بأن الفلسفة الميتافيزيقية قد استنفدت موضوعاتها ، واقتضت ما يبرر وجودها منذ أن استقل العلم عنها موضوعاً ومنهجاً ، وأن حقيقة الكون وطبيعة الإنسان يمكن معرفتها عن طريق العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية إلى آخر ما هو معروف عن الوضعية التقليدية .

ومنذ عام ١٩٢٨ نشأ اتجاه وضعي جديد ، هو اتجاه الوضعية المنطقية الذي دعت إليه في فيينا طائفة من علماء الطبيعة مالوا إلى الاتجاه الفلسفي في أساليب تفكيرهم ، كان في مقدمتهم «مورتش شليك» M. Schlick و«ايسمان» Waismann و«كارناب» Carnap وغيرهم من أعضاء ندوة فيينا .

وقد أخذت هذه الوضعية (أو التجريبية) المنطقية

لم يتيسر التثبت من صوابها بالخبرة الحسية وحدها ،
وهكذا ينهار أساس الوضعية المنطقية .

ولم ينفرد الدكتور يارنز باعتبار مبدأ التحقق فارغاً
من المعنى ، فقد ذهب إلى ما يشبه هذا الفيلسوف
التحليلي « برتراند رسل » (١) « كارل بوبر » Karl Popper
أستاذ الفلسفة والمنطق في مدرسة الدراسات الاقتصادية
بجامعة لندن وهو الذي رأى أنهم يقولون إن الجملة إذا لم
تكن قضية تحليلية ولا تركيبية كانت مجردة من المعنى ،
ولأن قولهم هذا لا يدخل في أحد فرعي هذا التصنيف ، ومن
ثم يكون فارغاً من المعنى .

ولا يجوز أن يقال في الرد على هذا إن المبدأ لا يطبق
على نفسه ، فقد كان يمكن قبول هذا الرد لو أن تطبيق
المبدأ على نفسه يؤدي إلى تناقض ظاهري Paradox
كان نقول : كل حكم عام خاطئ ، فنقول : وهذا
نفسه حكم عام ، ومن ثم يكون خاطئاً ! أو قول « إيمندس »
الكريني « كل الكرينيين كذابون » وهو نفسه كريني
فحكاه السالف كاذب وهكذا ، متى أدى تطبيق
الحكم على نفسه إلى مثل هذا التناقض جاز استثنائه من
هذا التطبيق ، ولكن ليست هذه هي الحال في مبدأ التحقق
الذي أقامت عليه الوضعية المنطقية فلسفها ، ومتى سقط
هذا المبدأ انهارت هذه الفلسفة تبعاً لذلك .

وزيد الدكتور يارنز في كتابه السالف الذكر
اعتراضاً آخر مؤداه أن الوضعية المنطقية تسببها الميتافيزيقا
من نطاق البحث على أساس أن الميتافيزيقا تخطئ في
استخدام اللغة ، فتصنع عبارات لا تشير إلى مدلولات
حسية في عالم الواقع . ويكفي في إبطال هذا الرأي
أن نقول إن وظيفة الفلسفة الميتافيزيقية ليست وصف
العالم وتصويره ، بل إقرار وجهة نظر أخرى تبرر القول
بأنها تستخدم اللغة استخداماً جديداً وليس خاطئاً ،
وودع هذا الاعتراف يهدم من الحقائق يقوم وراء

مبدأ نشب النزاع إليستولوجياً (١) وأخلاقياً بين السوفسطائية
من جانب وسقراط من جانب آخر ، فأبطل سقراط
اعتقادهم على اشتراك الألفاظ ونحوض المعاني بالالتجاء
إلى تحليل مفهومات الألفاظ ، وإن كان سقراط قد
انتهى إلى الكشف عن الماهيات التي تخفى وراء الأعراض ،
وهو ما حاربه الوضعيون المناطقة الذين جعلوا الخبرة
الحسية محك الفصل بين ما يحمل معنى وما لا يحمل معنى
من العبارات التي نستخدمها في حياتنا اليومية أوبصغنتها
العلماء في دراساتهم العلمية . ومن هنا جاءت النتيجة
المروعة التي انتهت باستبعاد كل لفظ لا يشير إلى مدلول
حسي في عالم الواقع ، وإنكار كل ما وراء العالم
المحسوس ، وبالتالي إنكار العقل ووظيفته التقليدية في
التفكير ، وهي نقطة خلاف أصيل بين الحسنيين
والعثنين من الفلاسفة منذ أقدم العصور .

وقد كان طبعياً أن يستهدف هذا الاتجاه التحليلي
لسيل من الحملات شنها أعلام الفلاسفة وحكامها .
ونحن نورد من هذه الحملات ما يتبع المقام المذكور مما
يتكفل بهدم هذا الاتجاه :

أساس الوضعية المنطقية هو ما سموه مبدأ التحقق
— وقد أسلفنا الإشارة إليه — وهذا المبدأ تعرض لوجه من
النقد المهدم كان أقواها نقد الدكتور « يارنز » أستاذ
الفلسفة بجامعة درهام ، إذ يقول (٢) إن مبدأ التحقق
(وهو أن القضية التي يمكن التحقق منها — بالرجوع
إلى الواقع — هي وحدها ذات معنى) هذه العبارة
قضية تحليلية ، (محتملاً متضمن في موضوعها) والقضية
التحليلية باعتزاف الوضعيين المناطقة أنفسهم تحصيل
حاصل Tautology وبهذا المعنى لا يصلح هذا
المبدأ أن يكون مقياساً لاختبار القضايا ، إذ يجوز أن
تكون القضايا — الميتافيزيقية مثلاً — ذات معنى وإن

(١) أي المتصل بنظرية المعرفة .

Bertrand Russell, Logic and Knowledge p. 375. (١)

W.H. Barnes, Philosophical Predicament, (٢)
p. 116 - 117.

الحديث بالتحصيص ، تخصص كل طائفة من العلماء والفلاسفة لدراسة الموضوعات وفقاً لطبيعتها ونوع المناهج الملائمة لدراساتها ، والتفكر بعد هذا لا يمنع قط من قيام التعاون بين العالم والفلسفة على بلوغ هدف واحد ، هو كشف كنوز الحقائق ، كل منها وفقاً لإمكاناته ، توطئة لاستغلالها في صالح البشرية في دنيانا الحاضرة .

هذا هو الوضع الصحيح للعلاقة بين العلم والفلسفة الميتافيزيقية ، ولكن الوضعين المناطقتين قد هدموا الفلسفة واستبعدوها من مجال البحث ، وراحوا يعلنون إعجابهم بالعلم الوضعي ويعترفون بعجزهم عن اللحاق بمركبه ، دون أن يتصلوا بالبناء ، فيعوضوا البشرية بعض ما خسروه على أيديهم ، فإن تحليلاتهم المنطقية للغة وعباراتها لا تغني شيئاً في هذا المجال .

لهم مجاهرين بأنهم يستغنون بدراسة أفراد الإنسان عن البحث في طبيعة الإنسان وحقيقته ، ولعلمهم يستغنون معلوماتهم عن أفراد الإنسان من العلوم التي يمكن أن ترض لدراسهم طبيعة كانت أو إنسانية . وفي الرد على هذا نستطيع أن نعرض ما ارتآه أستاذ فلسفة معاصره هو جود C.E.M. Joad المتوفى سنة ١٩٥٣ إذ قال مامو*داد(١): إننا إذا استغنيينا العلوم السالفة الذكر في أمر الإنسان قلعت لنا منفردة وبجتمعة معلومات تروّدتنا بصورة ناقصة مشوهة للإنسان ، فلم وظائف الأعضاء يقدمه إلينا في صورة أعصاب وعظام ومفاصل وأوعية دوية ... وعلم الكيمياء يحلل هذه المركبات إلى عناصرها من ذرات وعناصر ، وعلم الطبيعة يحلل هذه إلى إلكترونات وألكترونات ، وعلم النفس يقدمه في صورة أحداث عقلية وكنونات لا شعورية أو نحو ذلك ، وكذلك الحال مع علوم الاجتماع والأحياء

العالم المحسوس ، ويدرك عن طريق العقل وليس بأساليب الحس ، وهو ما لا يعترف به الوضعيون المناطقتين .

إن الوضعيين المناطقتين يستقون بعض أصول مذهبهم من أسلافهم من الحسنيين من أمثال دافيد هيوم David Hume ١٧٧٦ وهو يرد الانتقالات والمشاعر إلى انطباعات حسية ، ولا يسلم بما وراء الحس والمحسوسات من عقل ومعتولات ، وما نفل أن من الميسور على الإنسان أن يسلم بأن الانطباعات الحسية في وسعها أن تقوم بالتفكير والتصور والتذكر والتخيل واستنباط النتائج من مقدماتها وغر هذا من عمليات عقلية ، وتفسيرات الحسنيين جميعاً تبدو غير مستساغة ، وفي طبيعة هؤلاء إمام الوضعية المنطقية الآن في إنجلترا ، وهو الأستاذ ألفريد آير A. Ayer . أستاذ الفلسفة الحال بجامعة أكسفورد ، وهو الذي غسر العقل بأنه حركات في عضلات الخنجر !

هذا بالإضافة إلى أن الوضعية المنطقية تفصل بين العلم والفلسفة التقليدية الميتافيزيقية بسياج يستحيل اجتيازه ، فهدم التفاوت القائم بينهما على تحقيق هدف واحد . حقيقة إن من كبار الفلاسفة والمناطقة المعاصرين — من أمثال كارل بوبر — من يقر الفصل بينهما ، ولكنهم لم يفسلوا بينهما على أساس أن ما على يمين الخط الفاصل هو وحده الجدير بالإعجاب والتقدير ، وأن ما على يسار هذا الخط كلام فارغ لا يحمل معنى ، كما فعل الوضعيون المناطقتين ، فإن مردّ الخلاف بينهما إلى أن لكل منهما موضوعه وسأجه الملائمة لموضوعه ، فموضوع العلم : الجزئيات المحسوسة ، ومنهجه : الاستقراء الذي يهدف إلى وضع القوانين التي تفسر الظواهر . وموضوع الفلسفة : ما وراء الجزئيات من حقائق لا يتيسر البحث فيها بمناهج الاستقراء ، بل تعالج بمناهج عقلية تلائم موضوعاتها ، وهذه التفرقة لا تعني انفصال كل منهما عن الآخر ، لأن مرجعها إلى شغل العصر

(١) C. Joad, Return to Philosophy, p. 178 - 180. (١)

أوردت هذا الرأي بشئ من التفصيل في كتابي « أسس الفلسفة طبعة ثالثة من ٤٤ - ٤٦ .

النوع من الدراسات العلمية أوضح من أن يفتقر إلى تعليق.

• • •

في الحق إن الوضعيين المناطقة - والحسين عامة - يضعون أنفسهم داخل دائرة مغلقة ، هي القول بالواقع المحسوس موضوعاً وحيداً للبحث ، وبالحس وحده أداة وحيدة للإدراك ، فإذا قيل لهم إن وراء الواقع عالماً من الحقائق قالوا: وهل يدرك عن طريق الحس ؟ فإن قيل لهم إن هناك - إلى جانب الحس - أدوات للإدراك هي الحس والعقل ، قالوا وما حاجتنا إليها إذا كنا لا نعرف بغير الواقع الذي يدرك بالحس موضوعاً للبحث ؟ بل يزيد الوضعيون المناطقة فيعترون كل من خرج على طريقة تفكيرهم شاعراً أو فناناً أو عابثاً بحسب الدردشة كلاماً يحمل معنى (١)!

• • •

ويبدو - فإن الوضعية المنطقية في رأينا تدين بنشاطها لطائفة من علماء الطبيعة هم أعضاء جماعة فينا ، لا يتفلسفوا إلا بعد استقرار عقليتهم على الوضع التجريبي الذي يتعذر معه التسليم بالتفكير الميتافيزيقي ، وجاء هذا عقب الحرب العالمية الأولى ، أي في وقت كان الناس فيه يضيقون بالتفكير النظري ، ويتقنون الثقة و علم القيم والمثل العليا ، وتمت هذه الوضعية بعد الحرب العالمية الثانية التي زادت الناس انصرافاً عن النظر إلى العمل ، والاستخفاف بدنيا المثل العليا ، وفي عمرا الأزمات تظهر الحركات التي تتميز بالغلو والإصراف ومحاورة حد المعقول ، وإذا صح هذا كان اتجاه الوضعيين المنطقية أزمة طارئة لن يكتب لها الدوام .

والاقتصاد ونحوها ، ولكننا سنجد في نهاية الأمر - مع اعترافنا بصواب هذه المعلومات ودقتها - أنها لا تعبر عن الإنسان ، إن فيه شيئاً أكثر من أوصاف العلماء وتحليلاتهم ، إنه يكبر مجموع الأجزاء التي يتألف منها ، إننا لا نستطيع أن ندرك حقيقة الإنسان بطرق العلم ومناهجه القاصرة ، وهنا تتكشف حاجتنا إلى الفلسفة ومناهجها العقلية .

بل يزداد قصور الفلسفة الحسية في كل صورها حين نعرض نموذجاً لدراسة « معملية » للإنسان قام بها عالم « مادي » هو « هوارد » B.A. Howard في كتابه « الدراسة الصحيحة للجنس البشري » (١) وفيه عرض لدراسة الإنسان وكأنه « عينة معمّية » فانهى إلى أنه مؤلف من :

ماء يكفى للماء برميل يسع عشرة أجالوات .
ودهن يكفى لصنع سبع سبائك على الصابون .
وكربون يكفى لصنع ٩٠٠٠ قلم من الرصاص .
وفوسفور يكفى لصنع ٢٢٠٠ رأس من رموس عيدان الكبريت .
وحديد يكفى لصنع مسبار متوسط الحجم .
وجير يكفى لبياض « تقفيسة » فراخ .
وكيات ضئيلة من المغنسيوم والكبريت .
وبجمع هذه المواد ونخلطها بعضها ببعض بنفس صحيحة وطريقة دقيقة ينتج إنسان !

هذا هو المثل الأعلى للدراسة العلمية التي تفتن الوضعيين المناطقة حتى مجاهروا بأن فيها غناء عن الدراسات الفلسفية لطبيعة الإنسان ! وقصور هذا

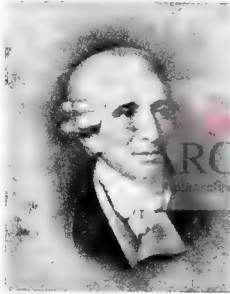
(١) انظر Joad, Guide to the Philosophy of Morals and Politics p. 245 ff. وقد مبطنا هذا الرأي في كتابنا السالف ص ١٨٧ وما بعدها .

(١) وضع زميلنا الدكتور زكي نجيب محمود كتاباً تحت عنوان « وغرلفة طبعية تأكيداً لاتجاه الوضعيين المناطقة تناوله في مقال قادم

الكلاسيكية الموسيقية

شمس لا تغيب

بقلم الأستاذ محمد رشاد براد



مايكد

عند البحث في الفنون أو الآداب ، تصادفنا عادة لفظة « الكلاسيكية » . كتشربوجه عام إلى قواعد وأهداف محددة . في نطاق الأدب والفن . كما تتصل في معناها التاريخي بتجديد الاهتمام بالمثل العليا الإغريقية ، والصور والنماذج الرومانية كما تمثلها النهضة الأوروبية Renaissance وفي القرون الوسطى كان هناك ميل أو محاولة لكي يتضمن معنى الكلاسيكية بعض صفات روح الفن الإغريقي . وبذلك شملت في معناها اتجاهًا خطيًا محصور في توشي النيل في اختيار الموضوع الفني ، وفي النظر إلى الطبيعة ومعالجتها من الناحية المثالية . ومن جهة أخرى كانت تستهدف من أجل هذا مجال الصورة إلى جانب وحدة النظام وقيام الانسجام العام والزام الانتظام régularité . وسيلها في كل هذا توشي الجملاء والوضوح وضبط النفس في التعبير الفني . وكان منهجها إذن يستند على العقل والتفكير أكثر من استناده على العواطف والإحساسات .

إلى الموسيقى انعكاسات مبادئ الكلاسيكية . وذلك لأن الموسيقى كانت نشأتها دينية، فهي قد خرجت من طقوس الكنيسة ، وظلت حتى القرن السابع عشر على صلة وثيقة بها . إلى أن تقلعت صناعة الآلات الموسيقية . وتقدمت معها أساليب العزف على هذه الآلات ، وكذلك أساليب الكتابة الموسيقية لها . عندئذ خرجت الموسيقى من الكنيسة إلى قاعة الحفلات الموسيقية ، وإلى خشبة مسرح الأوبرا ، وتناولت - في دائرة الغناء وفي

وأصبحت الكلاسيكية ، منذ عهد النهضة ، معياراً لنظرية الفن ، وقياساً للذوق الفني العام ، بحيث نشأت منها كل التيارات الفنية الأخرى التي ظهرت من بعدها تباعاً ، إما عن طريق التفاعل والتطور لمبادئها ومنهجها ، أو عن طريق الانسلاخ عنها والثورة عليها . ويعيش عهد طويل على عصر النهضة قبل أن ترتد

عمانويل باخ « الذى قام بابتكار نموذج الصوتاته ، ذلك النموذج الذى قدر أن تصاغ منه كبار مؤلفات الموسيقى ذات الأهمية الكبرى منذ ابتكاره حتى اليوم - بل يتبين أنه لم يستنفد لأن كل أغراضه ، وأنه سوف يستمر في سيادته للأجيال المقبلة .

وما إن تم كل هذا عقب وفاة « يوهان سبستيان باخ » في عام ١٧٥٠ حتى كانت كل سبل الإحصاء قد استكملت ، وتبينت بذلك الفرصة المواتية لظهور الكلاسيكية في الموسيقى . إذ كانت الفترة من عام ١٧٤٠ حتى عام ١٧٨٠ يسودها نشاط موسيقى متعدد الاتجاهات ولكنه بدأ مع ذلك يتوحد ويتجه إلى الميل ، من جانب المسيحيين ، للسير نحو هدف واحد عام ، وهذا الهدف العام الذى لم يستطع المراقبون المعاصرون وقتئذ أن يسلطوا سوى جزء منه ، ولذلك كانوا يصفونه بالميل نحو البحث عن الميلودية الجميلة الجلية والمناقمة ، لم يتضح إذن إلا على ضوء المسرح التاريخي فيها بعد وفي صورة مزدوجة : فتره أولا وقد برز من الاتجاه نحو تنمية أسلوب المونوفونية الذى أشرت إليه ، وتبينه أيضاً من تطور نموذج الصوتاته الجديد ، كما تبدو من سيمفونيات وصوناتات كل من هايدن وموتزارت ، حتى أضحت وسيلة فعالة في الكتابة الموسيقية . ومن جهة أخرى يتضح هذا الهدف العام أيضاً خلال الإصلاح الذى تناول أسلوب الأوبرا ، بل يتضح من تطور الأوركسترا الحديث بفضل مدونة مانهيم ، ومن التسليم للبيانة بمكانة الآلة الحديثة المنضلة على كل ما عداها من الآلات الموسيقية ذات الأصابع *à clavier* ، وفي كل هذا أيضاً كان الموسيقيون مدفوعين بميل متزايد إلى تنمية التفكير النقدي *esprit critique* ، وكان هذا الميل أيضاً يسير قُدماً جنباً إلى جنب مع الميل إلى تبسيط الصعوبات الفنية .

ولا شك في أن تزايد الميل إلى التفكير النقدي وقتئذ كان

دائرة العزف على الآلات على حد سواء - الموضوعات غير الدينية . ومن ثم فقد بدأ الاهتمام ببناء نماذج الموسيقى غير الدينية يبرز ويتطور . كما بدأت صياغة السيج الموسيقى الموحد داخل إطار هذه النماذج من أسلوب غير الأسلوب الذى كان متبعاً في صياغة الموسيقى الدينية ، فأعرض المؤلفون عندئذ عن الديفونية ذات الخطوط الميلودية المتعددة ، التى كانت تكتب بها الموسيقى الدينية ، واتى بلغت أحياناً من التعقيد ما تلعن معه على المستمع أن يفهم كلمة واحدة مما كان ينشد من أغان داخل حبك هذه الجداول الموسيقية المشحونة ، واستبدلوا بهذا الأسلوب المونوفونية ذات الخط الميلودى الواحد مع مصاحبتها الهارمونية .

وكانت هذه أولى الخطوات في مرحلة الإعداد الموسيقى نحو اكتمال التضييق الفني ، وهى خطوات ترمى إلى التبسيط ، بغية استهداف الجلاء والوضوح . ما في ذلك شك . ومن ناحية أخرى فإن النماذج الثمانية ونماذج موسيقى الآلات ، التى كانت متداولة خلال القرن السابع عشر حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، كانت كلها ترسم نماذج المقطوعات ذات القسمين البنائين وذات الثلاثة الأجزاء ، وهى وقتئذ لم يكن لها من المرونة الكافية ما يقيم التوازن العام بين العناصر المتنوعة ، بل كانت غالباً مأخوذة جزئاً من الأغاني أو الرقصات ، ومن أجل هذا كانت تصاغ في صورة المتتالية *Suite* من الرقصات أو الأغاني أو من الاثنتين معاً ، ويجدون كل هذه النماذج مطبقة في الموسيقى غير الدينية ، التى كتبها « يوهان سبستيان باخ » والمؤلفون الذين سبقوا عصره . وإذا كان « باخ » يعد من الموسيقيين المحافظين الذين انحصرت جهودهم الأساسية من ناحية البناء الموسيقي في تلخيص كل ما كان يدور في عصره من نماذج ، فإن أربعة من أولاده كانوا على النقيض منه انقلابيين *radicals* ، وخصوصاً ابنه « كارل فيليب

يصوروا لنا حياة بتهولن الموسيقية على أنها من شطرين
الواحد كلاسيكي والآخر رومانتيكي .

والواقع أن الرومانتيكية ظهرت في أوائل القرن التاسع
عشر ، ولم يمض بعد وقت طويل على ظهور الكلاسيكية
في الموسيقى — ظهرت كطرف آخر للكلاسيكية ، أو إن
شئت نقل إنها إلى حد ما في صورتها المعكوسة — ولكن
ليست على طرفي نقيض معها . ذلك أننا لو أمعنا النظر
في كليهما لوجدناهما فكرتين تسيران جنباً إلى جنب ،
وينشأ منهما في الوقت ذاته الميل إلى واحدة منهما أكثر
من الأخرى . فهما في الواقع فكرتان متوازيتان عن الفن ،
يوجد معها تغليب الميل إلى واحدة منهما أكثر من
الأخرى . وأقول تغليب الميل إلى الواحدة دون استبعاد
الأخرى . فبينما تقرر الواحدة أن الفن هو خلق الكمال
تجدد الأخرى تنادي بضرورة استغلال المواد الفنية في
أغراض التعبير الفني . ولكن طبيعة المواد الفنية وصفاتها
تجعل في الإمكان التواء هذين الاتجاهين في العمل الفني
الواحد . ولكن متى تلاقيا فإنه يحدث دائماً أن يكون جل
اهتمام الفنان موجهاً في المكان الأول نحو إبراز كمال
الصورة الفنية وجمال تنسيقها وحسن بنائها أكثر
من تعلقه بتنسيق دلالة المواد الفنية واستغلالها في
التعبير ، أو ينصب اهتمامه الأكبر على إبراز
الصفات التعبيرية للمواد الفنية بحيث تتجاوز في
مكانتها في العمل الفني اهتمامه بكمال الصورة التي تصاغ
فيها هذه المواد .

والخلاصة من هذا إذن هي أن الكلاسيكيين يهتمون
بشئ الوجوه اهتماماً في المكانة الأولى بكمال الصورة
الفنية وحسن بنائها ، على حين يتوق الرومانتيكيون إلى
بلل قصارى جهودهم في المكان الأول لاستغلال إمكانات
المواد الفنية بتفصيلها في التعبير الفني ، على حساب
إخضاع الصورة الفنية لمتعضيات هذا التعبير .

وقد تشع الشقة بين كلا المذهبين وقد تضيق، وفق

من مظاهر الطابع المميز لذلك العصر ، عصر فولتير
وجان جاك روسو ، وصائر علماء دائرة المعارف القرنين
Encyclopédistes وهو أيضاً نفس العصر الذي أنجب
الثورة الفرنسية . لهذا لا عجب إن وجدنا هذا الميل
إلى التفكير النقدي من جانب الموسيقيين يؤديهم
إلى ازدياد الميل إلى نبذ كل الشوائب ذات المعاني
التافهة ، التي كانت قد أصابت الأوبرا الإيطالية
وإلى ازدياد الميل إلى الإعراض عن البوليفونية الألمانية
الثقيلة التي أسلفت ذكرها .

ولم يكن غريباً أيضاً أن يتشدد المؤلفون الموسيقيون
الذين ورثوا كل هذه الأساليب والتأفاج القديمة ،
أسلوباً مبسطاً جلياً ، وأن يطرق إليهم منطق جديد
خاص ببناء التأفاج الموسيقية . وإذن فبعد أن كان الفن
الموسيقي يتجاوب مع أهداف متعددة أصبح في هذه
الفترة يتجه نحو هدف يرى إلى توحيد المنهج في معاني
التعبير الموسيقي ، فلم يعد جلاء الجلودية ووضوحها
يكفيان وحدهما للاتجاه بالتعبير نحو المطلق العام ، بل
كان يستهدف معها أيضاً جلاء الصورة البنائية ،
ووضوح حدودها ، ولم يعد يقتصر في التعبير الموسيقي
على الاستناد إلى العواطف والشعور وحدهما ، بل كان
يستند أيضاً إلى العقل والتفكير ، وهما اللذان لعبا ،
منذ عهد الكلاسيكيين حتى أيامنا هذه، دوراً هاماً في
إقامة التضاعلات الموسيقية الهامة .

وعندما توطدت الكلاسيكية في الموسيقى في هذا
المعهد ترجم دعائها اثنان هما : فرانتز يوزيف هابدين
وفولفجانج أماديوس موتسارت ، وكان لمؤلفاتهما العظيمة
بالغ الأثر في الموسيقى ، حتى استطاعا عن طريقها أن
يلعبا عصرهما « بالكلاسيكية » التي سوف تبلغ ذروتها
عند بتهوفن ، خصوصاً في الشطر الأول من حياته الفنية ،
على رأى النقاد . إذ يجب التشاد والمؤرخون دائماً أن

منهما كان وقتئذ قد أخذ يسير في الاتجاه التالى في تطور الموسيقى .

وهذا الاتجاه الجديد في الكلاسيكية هو ما كان يمثلته بحث لودفيج فان بهوفن .



بتهوفن

وكان بهوفن في مستهل حياته الفنية — أى في الفترة من ١٧٩٠ — ١٨٠٢ — منصرفاً إلى التحصيل وعزف البيانو ، وكان يصرف جزءاً ضئيلاً من نشاطه في التأليف ، لكنه على مر السنوات أخذ في الزيادة منه ، حتى طغى على كل التواحي الأخرى من حياته الفنية . وكانت الموسيقى التى أنشأها في مستهل حياته — وهى ما تشمل مجموعة المؤلفات opus من رقم ١ إلى ٣١ — قد كتبت مسوداتها أصلاً بمدينة بون ، ثم أعاد مراجعتها بعد ذلك عندما قام بنشرها ، كما استغل كثيراً من المواد الموجودة بهذه المسودات الأولى في إنجاز مؤلفات خلال عهد جد متأخر على هذه الفترة الأولى من حياته . لهذا فإن

المعنى الذى ينهمه المؤلفون الموسيقيون لكلاهما عبر العصور المختلفة للتاريخ . وهما على كل حال لم يصدرا في عصر واحد ، بل تقلدت الكلاسيكية في الموسيقى على الرومانتيكية ، ويقرن أن هذا هو حين ما حدث في الأدب ، وفى سائر الفنون الأخرى . وعندما قام كل من هايدن وموتزارت بتأليف الروائع التى جادت بها قريحتهما كننا يقومان بكتابتها وفق نظام الكلاسيك دون الاهتمام بمثل هذا الجسمل النظري . إذ كننا يعيشان في عصر يسوده الشعر المستعار والتحلى بالمساحيق والثائق في الملبس ، وفى اقتناء العبارات والكلمات والأفعال المبهمة ، والترفع عن إظهار العواطف أو المشاعر ، حتى أضحت كل هذه التقاليد من المستلزمات التى لم يكن للشخص المهلب غنى عنها . لكى يعيش وسط ذلك المجتمع المهلب . ومن أجل ذلك نجدون موسيقاهما وقد جاءت إلى حد كبير ولادة هذه المورثات الاجتماعية . فهما كننا يتكررا بالطريقة مؤلفات كلاسيكية — دون تكلف أو قصد منهما فى أن تكون كذلك ، لأن هذا كان من مميزات العصر الذى عاشا فيه . ولكنهما بعد أن استوبها كل الأصول الفنية الخاصة بالكلاسيكية ، وبعد أن تمكنا من التضيغ الفنى بدأ كل منهما يسير في اتجاهات جديدة . فبدأ موتزارت خطواته الأولى في الانحراف نحو أسلوب جديد من التفصيلات فى بعض من مؤلفاته ، مثل الرباعية من مقام « دو » كبير للوتريات الموجودة بههرست كزخيل تحت رقم ٤٦٥ ، فهى تشتمل على وجه من أوجه الطرافة وقتئذ من ناحية الصياغة الحارمونية مما يعد خطوة جريئة بالنسبة لصياغة الكلاسيك من عهده ، وتبينونه على وجه التحديد من بعض مركبات متنافرة تشتمل عليها المقدمة التى يستهل بها الجزء الأول من الرباعية . وكانت هايدن أيضاً عدة محاولات من هذا القبيل فى أواخر حياته حسبها عليه النقد بمثابة الانحراف عن جادة الكلاسيكية ، وبذلك أمكن للمؤرخين القول بأن كلا

إلى المقام الأصل دو كبير ، بدلاً من الابتداء منه مباشرة على نهج الكلاسيكيين الذين سبقوه . ألا تجدون معنى في هذا التصرف الموسيقي ما يؤكد ذاتية بتهوفن ، وعدم خضوعه تماماً لسلطة أسلوب هايدن ؟ وبلى التصدير في هذا الجزء من السيمفونية قسم سريع الحركة Allegro ومصوغ من نموذج الصوتية ، ويشتمل على الموضوعين المتعارضين في الاستعراض والتفاسل والتماخض ، والموسيقى فيه ، إلى جانب ما أشرت إليه بشأن التصدير ، يبدو منها طابع الحشرة التي تنطق بشخصية بتهوفن الخشنة ، والتي تنبئها من كل مؤلفاته بوجه عام ، كما أنها تجري على نسق أسلوب هايدن الكلاسيكي . ويمكن للذارئ استيضاح ما أشرت إليه الآن من قرأته للنص الموسيقي للسيمفونية ، إذا كان ممن يعرفون القراءة الموسيقية . أو من استماعه لإحدى التسجيلات الموسيقية ومن أشهرها . التسجيل الذي قام به أوركسترا الإذاعة الأهلية الأمريكية N.B.C. بعزف السيمفونية بقيادة أريورو توسكانيني .

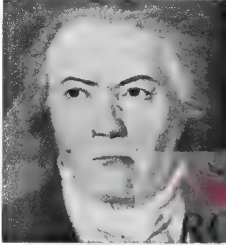
• • •

وبقدر ما كان بتهوفن يميل في مستهل حياته الفنية نحو التزام الصرامة في البناء الموسيقي بقسط أكبر من التزامه توجيه المواد الموسيقية في التعبير كما أسلفت توضيحه ، بقدر ما تجدونه بعد ذلك في عهد نضجه — يميل بقسط أوفر إلى الجانب الثاني من صورة عبقريته الكلاسيكية . فقد كانت أفكاره الموسيقية دائمة السير في تضخمها ، ومع ذلك فقد بلغ من البراعة ما مكّنه من إقامة الانسجام والتوازن بين هذين الاتجاهين ، وحتى في السيمفونية التاسعة التي تعد بحق من العجائب السبع في علم الموسيقى ، فإنه استطاع فيها أيضاً ، على ما لها من ضخامة الصورة ، وضخامة الأفكار المطلقة التي تعالجها أن يقيم التوازن البارع بين توجيه المواد التنصيلية نحو التعبير الموسيقي ، دون أن يمس بناء صورتها بالانحراف عن جادة الكلاسيكية الحقة .

ما يدعيه كثير من النقاد ، من أن مؤلفاته في هذه الفترة من مستهل حياته تحمل في أسلوبها طابع هايدن وموتزارت ، يعد بمثابة رواية نصف القصة . فما لاشك فيه أن بتهوفن قد تأثر بموتزارت وهايدن في هذه المؤلفات ، ولكن هذا الأثر لم يكن من القوة بحيث يمحو شخصيته وطابعه الذاتي أو يطمسهما . يضاف إلى ذلك أن العناصر الفنية التي تربط موسيقاه بموسيقى هايدن وموتزارت لم تختف تماماً من جميع مؤلفاته طوال حياته الفنية بأسرها ، ومن أجل هذا أيضاً فلا يلزم أن تفسر تطور أسلوب بتهوفن على أنه من الأعمال المضادة أو الخارجة على التواعد الكلاسيكية ، التي كان يلتزمها كل من هذين المؤلفين السابقين عليه .

ومن جهة أخرى يتضح لنا من موسيقى بتهوفن . من هذه الفترة الأولى ، وكذلك في كل فترات حياته ، وجود المظهرين الأساسيين لعبقريته : فهناك التزامه الكلاسيكية ببناء الصورة إلى جنب وضوح طابعه الذاتي ولغته الذاتية فيها ينسجها من مواد موسيقية داخل هذه الصورة . وهو في كل هذا كأنه يعنى بعهد قطعه عن نفسه طوال حياته . ولكنني مع ذلك أرى أنه كان في بداية الأمر يميل نحو جهة التزام الصرامة في البناء ، بقسط أكبر من التزامه توجيه المواد الموسيقية في التعبير وأقصد بالمواد : تفصيلات الميلودية والهارمونية والتسليج الموسيقي والطابع الصوتية الترددية والمشاركة ، وسواء أكان هذا في الكتابة للألحان المفردة أم في المجموعات الصغيرة أم في المجموعة الأوركستالية . ومع ذلك تجلّون في سيمفونيته الأولى من مقام دو كبير التي أنجز كتابتها وأخرجها في عام ١٨٠٠ ، ويرجح أن يكون قد بدأ في كتابتها قبل ذلك منذ عام ١٧٩٥ ، فالتصدير الذي عهد للجزء الأول منها متضمن في هارمونيته خطورة تعد في ابتكارها من الجراءة في هذا العهد ، وهي استهلاله السيمفونية من مقام الدرجة الرابعة فالخامسة إلى أن يصل

تماماً أنه عندما كان يواجه الواحد منهما تأليفاً ما تستدعي صياغته في صورة بنائية من الصور الكلاسيكية كان إما أن يضطر إلى الانحراف أو الخروج عن حدود



شوبان

الخطبة البنائية الكلاسيكية ليساير البرنامج التصويري أو القصصى الذي يضيفه على سيمفونيته ، وتكون موسيقاه هنا تابعة لهذا البرنامج التصويري متابعة الخادم لسيده ، كما هي الحال في موسيقى برليوز (في السيمفونية الخيالية أو في هارولد بإيطاليا مثلاً) ، وإما أن يضطر المؤلف إلى الحد من إغاضة مشاعره الذاتية كما حدث لهذا في سيمفونيات شوبرت فهي آية على الألحان الرومانتيكية والبناء الكلاسيكي النقي ، وكذلك في صولات شوبان للبيانو . وعندئذ نجد المؤلف الرومانتيكي يفيض بمشاعره فقط في انتقائه ألحان موضوعاته الثانية لما يكتبه من نموذج الصوتاته مثلاً ، وهو ما يقتضى من المؤلف على نهج الكلاسيك أن يستعرض موضوعين متقابلين الأول درامي والآخر غنائى . ويتناول هذا التعارض بالتفاعل ، ثم يعيد استعراضه في التلخيص ،

والمؤلفات الوحيدة عنده هي التي تنسم بالطابع اللغتي أكثر من التزامها حدود الصرامة البنائية ، على نهج الكلاسيك ، وهي مؤلفاته من موسيقى الحجرة بوجه عام ورباعياته الأخيرة للوترات بصفة خاصة . وهنا يمكن القول بأن بهوفن كان يكتب نوعاً من الموسيقى تنسم أفكارها بطبيعتها بأدق أنواع الذاتية intimacy . وهذا يدخل في دائرة أسلوب موسيقى الحجرة فهي إنما وجدت لهذا النوع من الأسلوب الموسيقى . إذ أنه عندما كانت ترد على قريحته أفكار من طبيعة عامة ومطلقة فإنه كان يصوغها في القوالب الملائمة كالسيمفونية والصوناتة .

وممكننا مع شيء من التبسط والتجاوز أيضاً أن نفهم لماذا لم يلتزم بهوفن بتفاصيل خطة الحدود البنائية تماماً في كتابة بعض صولات البيانو خصوصاً الأخيرة منها ، فهي أيضاً تعد إلى حد كبير من قبيل أسلوب موسيقى الحجرة ، ونعم الكثير منها أفكار ذاتية خاصة .

ومن جهة أخرى فالكلاسيكية تنشد المطلق العام ، ولكنها لا تتطلب بالضرورة محو الذاتية الفردية للفنان محراً تاماً ، وإلا كان الفنان الكلاسيكيون يؤلفون أعمالاً فنية أشبه شيء بالنسخ المتكررة للأصل الواحد ، أو يردون موسيقى تحاكي مقولاً واحداً بالذات على نسق محاكاة البيغاوات لكلام البشر . وفي هذا ، ولا شك ، ما يتناقض المعنى الأول للفن ، فالفن خلقٌ وابتكار ، وليس بأية حال من المحاكاة في شيء إطلاقاً .

وأما الرومانتيكية ، حتى في أوج صورها عند شوبرت وشومان وليست وشومان ، فإنك تجدتها تنحصر في الإغاضة في أن التعبير عن الشعور اللغتي للفنان في المكان الأول . لهذا كان البناء الكلاسيكي ، خصوصاً عند شومان ، يضيف أحياناً هذه الإغاضة ، فكان ما عملت

وعنه الطريقة كان قد لجأ إليها من قبله موتزارت في ربايعته للوترات من مقام « دو » كبير المسماة « بالرباعية ذات المارونية المتنافرة » لاشتهالها على مركبات اعتبرت في حينها من الجرأة في تنافرها مما عده بعضهم من قبيل الانحراف عن الكلاسيكية .

وكانت طريقة شومان في هذا النوع من الإفاضة تنحصر في مبتكراته المارونية الجرئية سواء أكان هلا في استحداث مركبات هارمونية جديدة وجد « مشحونة » كانت على جانب عظيم من الجرأة ، أم في استحداث طرق للانتقال الماروني بين المركبات ذاتها ، وكانت هي أيضاً على جانب من الجرأة . ولقد أمكنه أن يفتح بطريقته الأولى من المبتكرات المارونية آفاقاً واسعة المدى ، أمام مستحداثات ديبوسى من هذه الناحية ، كما أثار السيل أمام فوربه بطريقته في الانتقال الجريء بين المركبات المارونية .

وأما من الأمثلة التي تنطق بكلاسيكية شومان في البناء الموسيقي رغم نسبيته الموسيقي التياض ، الصوتية التي كتبها لبياته من مقام صى يمول كبير من المجموعة رقم ٣٥ وللمساة « بالصوناتة الجنائزية » لاشتهالها على جزء مصوغ في صورة مارش الجنائزية . وتفوقها أيضاً في انسجام البناء وفق قواعد الكلاسيك الصوتية من مقام صى الكبير من المجموعة ٥٨ ، إذ يشتمل جزؤها الأول السريع المصوغ من نموذج البحر والصوناتة على موضوعين من طابعين متعارضين تماماً على نمط الكلاسيك الواحد درامى ، ومن إيقاع حشن بارز والآخر غنائى ، ومن ميلودية رتوخة وجذيلة . ويتلو هذا الجزء من الصوتية جزء آخر مصوغ من نموذج الاسكيرتسو البراق ، على طريقة بهوفن . ويجد شومان تخرجاً للإفاضة عن مشاعره الذاتية في موسيقى الثلاثية التابعة لهذا الاسكيرتسو ، فوسيقاها من طابع جالم جميل ، وبهله الكيفية إذن يقيم شومان التعارض الواضح بين الاسكيرتسو وبين

فعد شوبرت نجد ألحان موضوعاته الثانية أشد ما تكون حرارة في غنائيتها الساحرة الشبيهة بألحان أغانيه الرفعة Lieder ، ولكنه عندما يقيم التضال تجده يعرف كيف يتكرر الاستطرادات من مواد ألحانه الدرامية للموضوع الأول مقرباً بذلك من سته الكلاسيك .

وكذلك الحال في صوناتات شومان ، فإنك تجد فيها الموضوعين المتعارضين في الطابع والبناء المترن في حدوده والمندمج في توازنه العام ، ولكنه كان يجد لإفاضة مشاعره متنفساً من خلال عمليات قانونية بالنسبة لعملية البناء ، أو حتى بالنسبة لتفسيق تفصيلات المواد الموسيقية مع مقتضيات التعبير ، مثل عملية الانحراف المؤقت والقصير الأمد عن نبرات الإيقاع الأصل أو التشديد على نبرات منها دون الأخرى ، وهي المعروفة في الموسيقى بعملية « الروياتو » rubato ، أو بإثراء الخط الميلودي للحن بشئ صفوف الزخارف ، مما لا يدخل حسابه في نبرات الإيقاع الزمنية ، وهي تلك الزخارف التي تسبق الأنغام الأصلية للميلودية في المواضع التي يريد تأكيد المعنى فيها ، وتسمى مجموعات الزخارف الصغيرة Gruppetti ، ثم إن شومان أيضاً أراد أن يقوم بإثراء وقع النبرات الإيقاعية ، فابتكر تركيب الأوزان المختلفة التي يقوم بعزفها في آن واحد ، فقرأه في الموسيقى إسند اليد اليسرى للبيانو عزفاً من إيقاع ثنائي النبرات ، على حين تقوم اليد اليمنى في الوقت نفسه بعزف إيقاع ثلاثي النبرات ، ومشتق عن طريق تحليل الأوزان décomposition des temps التي فتحت المجال فيما بعد أمام سترافسكى ومن تبعوه إلى الآن في تركيب الأوزان المختلفة الضربات في آن واحد ، والمعروفة في الموسيقى المعاصرة بالإيقاع المركب الأوزان « Polyrythme » . كما كانت لشومان طريقة أخرى من الإفاضة في التعبير عن مشاعره ، دون أن يوتر هلا على كلاسيكية البناء أو هدفه الموسيقي العام .

وصد عهد ديوبىس أخذت النماذج الموسيقية في الانطلاق خارج الحدود الكلاسيكية في حرية أعظم ، حتى أصبحت بخروجها عن التوازن العام تمثل صعوبة خطيرة بالذنبه للمستمع العادى ، إذ العادة أن شدين يحملان الموسيقى سهلة في الاستماع ويقرّبانها من الفهم والنطق السليم : وهما الميلودية ذات المسار المستقيم وعملية التكرار لمرات كثيرة في الموسيقى لتأكيد معنى الألحان .

والموسيقى الحديثة من عهد ديوبىس غالباً ما تشتمل على ميلوديات عويصة وتجنب التكرار ، بل تتجنب الاستعراض الصريح ، وتستبدل به التقرير الضعيف « understatement » كما هى الحال عند ديوبىس نفسه ، وفي هذا ما يطمس المتأصل الموسيقية ويجعلها موضوع تكهن وحسن ، عندما تبدو من وقت لآخر للمستمع من خلف هذا الثباب من الغموض الذى ينشره ديوبىس على موسيقاه . وظهر اتجاه آخر أدى وأثر : وهو الميل نحو الإيجاز والتكثيف على حساب هدم الخط الميلودى الطويل والمتدفق من أول القطعة الموسيقية إلى آخرها « la grande ligne » ، بل إن الميلودية تكاد لا توجد بالمرة في هذا النوع من الموسيقى ، واستبدلت بنوع من الآثار الصوتية الغريبة التى تنتج عن مركبات هارمونية أغرب منها ، كما هى الحال في موسيقى شونبرج .

وهنا يجدر بنا أن نتساءل عما لو كانت لمثل هذه الموسيقى حقاً أية قيمة عملية أو أية جدوى في الاستماع إليها ؟ إننى واثق من أن أحداً لن يستطيع الاستماع إلى المقطوعات الخمس التى كتبها آرنولد شونبرج للأوركسترا ، دين أن يتولد عنده مثل شعور بالضييق والحزن من مجافاتها للنطق السليم ؟ والأدهى من ذلك أن تعرف بأنها للمؤلف نفسه الذى كان من قبل ذلك بسنوات ، عندما كان على سجيته ، وقيل أن ينساق في حذلقه القهقهة في العلم « Académisme » ، كان قد

التالية تماماً ، كما كان يفعل بهوفن . وفي الجزء البطيء من الصوتاته largo يجنون بنائه مصوغاً في صورة الأغنية lied على نمط نفاثه أيضاً ، مما يوجد في بعض صوغات الكلاسيك من حيث الخطبة البنائية على حين تتحدث الألحان بلغة شويان النائية . وأما الختام فهو مصوغ من نموذج الروندو المطوّلة على طريقة نفاثها عند بهوفن ولحنها المتكرر هو آية في مبتكرات شويان للألحان الحماسية التى تشبه نداء الحرب .

وبعد أن وصلت الرونتيكية أوجها ظل المؤلفون من كبار دعائها يكتبون من النماذج الكلاسيكية ، وهذا بدون شك يرجع إلى الدرجة العظيمة التى وصلوا إليها في تنوع الكتابة داخل حدود نماذج الأقسام البنائية الثلاثة ، أو نموذج اللجوء الصوتية على نهج الكلاسيك . وفى عند نهاية القرن التاسع عشر وبعد مجيء ريفشارد شتراوس - رغمًا عن اهتمامه بالنماذج « الجيزة » (كالفنسية السيمفونية) في مؤلفاته الكبيرة للأوركسترا - ظل الاهتمام واضحاً فيما يتعلق باستعراض الألحان ، وإيجاز تفاعلها في صورة كاملة . والمثل الواضح على ما أقول قصيدة شتراوس بعنوان « حياة البطل » Ein Heldenleben فلها مصوغة تقريباً من نموذج الحركة السريعة للصوتية ، غير أن أقسامه الثلاثة : الاستعراض والتفاعل والتلخيص تبلغ حداً مبالغاً فيه من الاتساع مما يجعلها تقرب من سيمفونيات ماهر التى تشبه في ضخامتها واتساع مقاييسها ، تلك المقتبسات والأحجام المضمّنة التى يرد ذكرها في قصة فرانسو وإليه عن « مغامرات جارجانتوا وبانتاجرويل » . ولكن شتراوس أخذ من يعد في التحول نحو الكلاسيكية قدماً بخطى واسعة ، حتى إنه عاد في آخر حياته إلى كلاسيكية موزارت في الكونشرتو الذى كتبه للأوبرا والأوركسترا ، وفي الكونشرتو الذى كتبه للمجموعة الأوركسترالية .

Polyrhythme مبتكراته الجريئة في الإيقاع المركب وفي المارونية العصرية . وتوزيعاته الأوركسترالية شائعة وجلية، رغم استخدامه للحشد المائل من عازفي الأوركسترا.



سرافنسكي

والأدوار التي يستند لها لكل آلة مفردة أو مشتركة مع أخرى نهائية ولا يمكن استبدالها بأخرى دون أن يلحق الضرر من جراء ذلك بالكيان الموسيقي للقطعة . وهو مقتصد إلى أبعد حدود الاقتصاد في استخدام الآلات في التعبير ، ويشبه من هذه الناحية موتزارت في سيمفونياته الأخيرة . قل نجد عنده آلة تدم العزف بالاشترك مع آلة أخرى أو مجموعة أخرى من الآلات إلا بحساب ، وفي الحالة القصوى التي يقتضيها التعبير الموسيقي وحسب . وفوق كل هذا قد عرف كيف يبنى نماذجهم تماماً بنفس قوة التوازن العام التي كان يبنى بها الكلاسيكيون موسيقاهم . ويمكن الرجوع في ذلك موسيقى (باليه أبولون ميزاجيت) أو أية سيمفونية من سيمفونياته أو ذلك الكونشرتو الكبير الذي كتبه عام ١٩٤٦ لأوركسترا التورتيا ، فهي كلها

كتب درة من الدور الموسيقية الممتعة وهي سداسيته لوتريات بعنوان : « Verklärte Nacht »

ولكن الفرنسيين الذين جاؤا من بعد ديوبوسي فطنوا إلى أهمية المبالغة في الموسيقى ولم يحدوا عنها ، بل إنهم في نماذجهم الموسيقية التزموا كلاسيكية البناء أيضاً ، وفي معانيهم الموسيقية توخوا التبل في اختيار موضوعاتهم السامية ، وفي أسلوبهم عرفوا كيف يقيمون التوازن العام ، وعدم الإسراف في التعبير عن مشاعرهم عن طريق ضبط النفس ، وكانوا في لغتهم الموسيقية رغم عصريتها يشدون الجلاء والوضوح ، وكل هذه أمور من صميم الكلاسيكية . والأمثلة على توضيح ما أقول تعدد بحيث يضيق محصرها حيز هذا المقال ، ولكنني وقد أردت الإشارة إلى أشهرها أضرب لكم مثلاً من سان صانز سيمفونية الأورغن ومن رافيل الصوتنة التي كتبها لبيانته أو الثلاثية التي كتبها للفيولينة والشرلو والبيانته أو الرباعية للوتريات أو صوتنة الفيولينة والبيانته ومن فوريه الخامسة لبيانته والوتريات أو تلك التحفة الخالدة في مجد الكلاسيكية المعاصرة وهي الرباعية الثانية التي كتبها لبيانته والفيولينة والفرولا والشرلو .

وجاء أيضاً من بعد ديوبوسي من غير الفرنسيين مؤلفون كثرون ساروا على نهج الكلاسيك يعلمن أشهرهم إيجور سترافنسكي وسيرج بروكوفيف ، وكلاهما من الكلاسيك رغم لغتهما العصرية ومستحدثاتهما في المارونية والطوايع الصوتية والأوزان الإيقاعية . وليس بصحيح ما شاع عن سترافنسكي من أنه دأب على التحول من مذهب موسيقي ، إلى آخر طوال حياته الفنية ، فإني لم ألتصق قط في موسيقاه ما يؤيد انحرافه عن طريق الكلاسيك في مؤلفاته الأولى أو الأخيرة خصوصاً في البناء الموسيقي ، وفي ضبط النفس في التعبير ، ورغم أن تطور مادته الموسيقية ولغته الموسيقية ظل دائماً واضحاً جلياً ، وعرف كيف يقيم التوازن العام بين قواعد البناء وبين استخدام المواد الموسيقية المفصلة في التعبير الموسيقي بالرغم من

الصورة والاهتمام بيناتها ، أو في منهجها من تروخي النيل
في المعاني والجلاء والوضوح في التعبير . وليس أدل على
قوة حيويتها في العصر الحديث من أن « ألبان
بيرج » تلميذ شونبرج صاحب المدرسة الغربية قد أتى
بظاهرة عجيبة في مسرحياته للأوبرا . فقد خطرت له
فكرة عجيبة هي إدخال نماذج الموسيقى المطلقة مما
عرفه الكلاسيكيون في أسلوب الموسيقى للأوبرا دون أن
يؤثر هذا على التعبير الدرامي ، ودون أن يلحظه المستمع .
ويتضح هذا من أوبرا « فودسليك » ومن أوبرا
« لولو » فلن فيهما نماذج مثل الهاسكاليا والروندو
والصوتاته ، ومن هذا كله يحق لنا إذن القول بأن
الكلاسيكية في الموسيقى همس لا تنفب .

آيات على الكلاسيكية في هدفها المطلق ومنهجها . ونجد
أيضاً في موسيقى بروكوفييف الأمثلة الكثيرة على
الكلاسيكية نذكر منها سيمفونيته المسماة بالكلاسيكية
وسيمفونيته الخامسة والصوتاته التي كتبها من مقام « ري »
كبير للفلوت والبيانو عام ١٩٥٤ وكتب لها صيغة
أخرى لتعزف من القبولية والبيانو .

• • •

من كل هذا يتضح لنا إذن أن الكلاسيكية منذ
نشأت في الموسيقى ظلت دأمة الحوية ، وتوجد متضمنة
أوفى صراحة وتحتل بقسط كبير أو قليل من كل أنواع
الموسيقى التي جادت بها القرائح منذ ظهورها حتى اليوم
- توجد إما في هدفها المطلق العام ، أو في الليل إلى

ARCHIVE



من تجارب السينما الهندية

بقلم: نرستار صردى التهامي



منذ بدأت العمل في الحقل السينمائي وأنا أشعر بمسئولية كبرى تقع على كاهل المشتغلين في هذا الميدان . إن هذا الأسلوب الجماهيري للتعبير الذي نشأ مع نمو حريات الشعوب وحقوقها في القرن العشرين لا يؤدي دوره الحقيقي الفعّال . إن المتشجعين السينمائيين في بلاد كثيرة من العالم يختارون المنهج السهل اليسير للتأثير في الجماهير ، فإذا استطاعوا أن ينتزعوا منهم ضحكات ساذجة أو يشربوا في نفوسهم حب الاستطلاع ليصفوا بكل جوارحهم وهم يتابعون المشاهد الرهيبة أو المثيرة ، وإذا نجحوا في استدثار الدموع العاطفية لمواقف متعلة تتجمع في خلقها عناصر القدر والمبالغة فلأنهم بهذا الأسلوب الرخيص ينجحون في تحقيق هدفهم وهو جمع أموال الناس عن طريق موضوعات سطحية تافهة .



وقد كان يغلبني دائماً الإيمان بأنه وسط هذا التيار الجارف من الأفلام التافهة لا بد من أن هناك أفراداً أو جماعات في بلد أو آخر حاولوا محاولة جدية من أجل خلق فن سينمائي رفيع . وبدأت أبحث عن هؤلاء الناس في تاريخ السينما في مختلف البلاد ، وشعرت أحياناً كثيرة بالقوة الدافعة التي تخلفها في النفوس معرفتنا بالمحاولات الدائبة التي لبسها الآخرون في إصرار لا يعرفه الفشل مرة أو مرات دون مواصلة السير حتى بلوغ الغاية ، وشعرت أنه من الأمور الهامة لتطوير الفن السينمائي العربي أن يعرف المثقفون خاصة ورواد السينما عامة هذه التجارب ليجدوا فيها زاداً للتفكير وقوة دافعة للمساهمة الجدية في تطوير السينما العربية ، سواء جاءت هذه المساهمة في شكل جهد فني أو نقد جماهيري .

منظران من فيلم جيند يندور حول حياة العائلة التي ظهرت في فيلم « الطريق القصير »

وبالرغم من هذا التيار الجارف الذي نتج عن عرض أفلام هوليوود في الهند ، فقد برز في ميدان السينما الهندية عنصر جديد أكثر وعياً وتقدماً ، ساعد على خلقه اهتمام أئمة الأدب الهندي من أمثال طاغور وصاوات شاندر و برم شاند بالسينما . وقد أدى ذلك إلى إنتاج عدد قليل من الأفلام الهندية ذات القيمة الفنية منها فيلم « باليدان » الذي اقتبس موضوعه عن قصة لطاغور ، وفيلم « لعبة العربة » الذي عرض قصة كلاسيكية تصف حياة راقصة في أحد القصور ، وفيلم « القنبلة » الذي ظهرت فيه شخصية غاندى وهو يدعو إلى الوحدة بين المسلمين والهندوس . وقد صودر هذا الفيلم أول الأمر ، ثم أفرج عنه ثانية تحت اسم «عظمة الإله» .

وفي ذلك الوقت بالذات الذي بدأت فيه الأفلام الهندية تستعيد طابعها القوي ، ظهرت السينما الناطقة عام ١٩٣١ فازدنت بالأفلام الهندية ثانية إلى مجرد استعراض للرقص والغناء ، حتى إن أحد الأفلام الناطقة الأولى اشتمل على ٤٢ أغنية .

إلا أن استخدام الصوت في الأفلام سرعان ما فقد جودته وانتهت فترة الاندفاع والمبالغة في استخدامه ، وبدأت السينما الهندية مرحلة جديدة برزت فيها ثلاث مدارس محمّدة ، وقد اتجهت المدرسة الأولى نحو إنتاج أفلام الأساطير ذات المناظر الرائعة والملابس الفاخرة ، أما المدرسة الثانية فقد اهتمت بالأفلام الواقعية التي تصور الحياة الاجتماعية اليومية للطبقة المتوسطة ، وقد انتشرت هذه المدرسة خاصة في استوديوهات كلكتا ، أما المدرسة الثالثة فقد نشأت في بومباي ، واهتمت بالأفلام الاجتماعية العاطفية الخفيفة .

وفي هذه الفترة التي امتدت من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٩ أنتجت السينما الهندية عدداً من أبرز أفلامها ساهم بالعمل فيها عمرجون من أمثال شانترام وباروا وديفاكى بوز ومجوب . وقد أحدث هؤلاء ثورة في

وقد مرّت السينما الهندية بتجارب كثيرة تمرّت في جوهرها بمحاولة تأكيد الطابع المحلي للبلاد وإن كانت قد تأثرت في بعض المراحل بالسينما الغربية وققدت طابعها الذاتي إلا أنها كانت سرعان ما تجاهد من جديد من أجل استعادة أسلوبها الخاص بها سواء من ناحية الشكل أو المضمون .

بدأ تاريخ السينما الهندية في عام ١٩١٣ حينما أتم فالك إنتاج أول الأفلام الهندية « واجاهاريشاندرا » ، مقتبساً موضوعه من الأساطير الشائعة في البلاد . ويروى الفيلم قصة ملك تنازل عن عرشه لشحاذ فقير ، ثم غادر بلاده إلى جبال الهملايا بحثاً عن الحقيقة . وقد نجح الفيلم في إثارة خيال الجماهير لأنه عبر عن تقاليدهم ومعتقداتهم ، وتبع لإنتاج هذا الفيلم مجموعة كبيرة من الأفلام التي تعرض قصص الأساطير في إيقاع بطيء تفرضه طبيعة هذه الموضوعات . وإلى جانب هذه الأفلام بدأت تظهر أفلام تعرض جوانب من تاريخ الهند .

واستمرت الأساطير والموضوعات التاريخية مسيطرة على الأفلام الهندية حتى حوالي عام ١٩٢٥ حينما بدأت هذه الموضوعات تفقد جمهورها ، إذ اجتذبت الأفلام الأمريكية اهتمام رواد السينما الهندية بالحلقات المثيرة وأفلام العصابات ، واضطرت السينما الهندية إلى مساهمة هذا التيار الجديد ، فأعلنت في تقليد أفلام هوليوود فأنتجت أفلاماً خالية من أية حقيقة اجتماعية أو إنسانية ، إذ انحصرت موضوعات هذه الأفلام في عرض جرائم القتل الغامضة أو قصص مغامرات رجال العصابات من سفاكي الدماء ذوي القلوب الذهبية الذين يسرقون الأغنياء ثم يلقون بالفضلات للفقراء . وقد كانت هذه الأفلام هندية في اسمها فحسب ، ولكن طابعها كان أمريكياً خالصاً ، حتى إنها لم تتورع عن نقل أساليب الحياة التي لا تتفق وتقاليد الهند ، مثل تبادل القبيلات أمام الناس وغير ذلك من الأساليب الغربية .



منظر من الفيلم الهندي الاجتماعي « بيتنا »

ويصور الفيلم تصويراً واقعياً حياة طبيب ذهب إلى الصين مع بعثة طبية ومات هناك وهو يعالج الجرحى والمرضى من الجنود . وقبيل نهاية الحرب الثانية أخرج بيال روى فيلم « هامراهي » وصور فيه كفاح العمال الهنود ، وهذا اقرب الفيلم الهندي ثانية من واقع الحياة .

• • •

وفي أعقاب الحرب (عام ١٩٤٦) أنتج المسرح الشعبي الهندي فيلم « أطفال الأرض » الذي أخرجه أحمد عباس ، وعرض فيه بأسلوب تسجيل واقعي المأسى والأحوال التي نتجت عن المجاعة التي حدثت في البنغال عام ١٩٤٤ . وقد كان هذا الفيلم أحد علامات الطريق في السينما الهندية التي بدأت منذ ذلك الحين ، تستعيد طابعها القوي ، وتصور ظروف المعيشة في الهند وتطورها الاجتماعي ، وتساهم في دفع عجلة التطور للأمام .

صناعة السينما الهندية بمحافظتهم على مستوى رفيع من الفن والحرفية السينمائية . ولعبت دوراً هاماً في نجاح الأفلام إذ انتشرت أغاني الأفلام على شفاه الملايين ، وأصبحت الموهبة الغنائية شرطاً أساسياً للوصول إلى مرتبة نجوم السينما في الهند ، وتطور المضمون القصصي للأفلام الهندية إلى حد كبير للاستعانة بالقصص الكلاسيكية والكتاب المعاصرين .

وحينما نشبت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ هبط مستوى الأفلام الهندية إلى حد كبير ، فظهرت أفلام تاريخية عاطفية غير واقعية ، وأفلام هزلية ، وأفلام تدور حول ألف ليلة القرومية وقصص الغرام بين الشبان والشابات . وأصبحت هذه الموضوعات هي المختار للأعصاب المرهقة نتيجة لأحداث الحرب وأهوالها . ولم ينتج في هذه الفترة سوى فيلم واحد جدير بالذكر هو فيلم « قصة الدكتور كوتنس » الذي أخرجه شانتارام ،

وهو ذلك المشهد الذى يصور المجهود البدنى الشاق الذى يبذله أحد الباعة فى أثناء تجواله بعربة اليد فى شوارع المدينة . ونحن نطمح فى مزيد من التأثير بالمدراس الفنية الجدية التى تتاح لنا الفرصة لمشاهدة نتائجها .

ومن الأفلام الهندية الجدية بالذكر أيضاً فيلم « الشريد » الذى أخرجه راج كابور ، وقام أيضاً بالدور الرئيسى فيه ، ويروى الفيلم قصة صراع بين أب وابنه ، فالأب قاض يؤمن بأن ابن الشريف يولد شريفاً وابن اللص يولد لاصاً ، أما الابن فقد ولد بعد أن طردت أمه من بيت والده القاضى ، فدغمته الفاروق إلى أن يصبح شريداً . ومن خلال حياة الشريد ، يعرض لنا الفيلم قطاعاً عريضاً من المجتمع الهندى ، ويلمس المتفرج طوال الفيلم شعوراً بالعطف على الضحايا الأبرياء ، كما يهيم ذلك التحيز الأعمى الذى يؤمن به القاضى ، وهو إيمان مستمد من تقاليد المجتمع القديم . وتأتى نهاية الفيلم مفاجأة للمتفرج ، ولكنها مع ذلك منطقية للغاية . وقد أثارت المثلثة الهندية ترحس الإعجاب بأدائها لدور المحامية التى دافعت عن الشريد وكشفت عن سر حياته .

وقد بلغت السينما الهندية قمة نضجها فى عام ١٩٥٦ حينما أخرج فيلم « الطريق القصير » إخراج ساتياجيت راي الجائزة الأولى فى مهرجان « كان » الدولى . وقصة إنتاج هذا الفيلم تبعت على الإعجاب وتثير الخماس الحقيقى فى القلوب . ويشعر المرء إذ يعرف تفاصيلها أن مخرج الفيلم الهندى لابد أنه قرأ وعرف الجهاد الذى بذله من قبله روسيليني وصحبه حتى تحقق إنتاج الفيلم الواقعى الإيطالى الأول « روما مدينة مفتوحة » فى عام ١٩٤٣ .

وقد قام بالعمل فى فيلم « الطريق القصير » وحده سينمائية مكونة من ثمانية أفراد لم يكن لأى منهم سابق



منظر من الفيلم الاجتماعى « مينا » . إخراج أحمد عباس

وأخذ المخرجون الهنود ينظرون إلى بلادهم وشعبهم نظرة واقعية عامرة بالإنسانية المتدفقة ، فشهد العلم أفلاماً هندية أشاد بها النقاد والفنانون ، وأحرزت التقدير والفوز فى المهرجانات الدولية . ومن أوائل هذه الأفلام التى ظفرت بإعجاب العالم فيلم « فدانا أرض » من إخراج بيال روى . ويروى الفيلم قصة فلاح هندى يدعى سامبو يتعرض هو وعائلته لتهديد صاحب الأرض لم بالاسيلاء على كل ما علكونه فى هذه الحياة وهو فدانان من الأرض ، ويبدل أفراد العائلة غاية جهدهم ليتجنبوا هذه الكارثة ولكن دون جدوى . ويعرض الفيلم القصة بروح تنفيس بالإنسانية والحُب للفلاحين ، فى أسلوب تمتاز بالبساطة والواقعية .

وقد عرض هذا الفيلم فى القاهرة لواقى إعجاباً شديداً من الجماهير كان جديراً بأن يندفع المنتجين والمخرجين المصريين إلى محاولة التأثير به ، ولكن يبدو أن مثل هذه الموضوعات الواقعية لا تلقى استجابة وفتوس المشتغلين بالاستغلال السينمائى فى بلادنا . وقد اقتصر الأثر الذى تركه هذا الفيلم فى السينما العربية على مشهد واحد من فيلم « الفتوة » إخراج صلاح أبو سيف ،



منظر من فيلم « الطريق القويم ». إخراج ساتياجيت راي
توقف هذا النشر إذا أعرض القراء عن القصة ، غير
أن القصة حازت إعجاب القراء الشديد ، فاستمر
نشرها ، ثم ظهرت في كتاب حوالى عام ١٩٢٣ ،
وما زالت حتى الآن من أروج القصص ، فما تكاد تنفذ
طبعها حتى يصاد طلبها من جديد .

وقد اختار المخرج ساتياجيت راي هذه القصة
لما تتميز به من إنسانية وشاعرية وصدق ، ولم يهتم بشكل
القصة وإيقاعها وحركتها ، فقد كان يكفيه أنها تحتوى
على العناصر الرئيسية التى يحتاج إليها سيناريو الفيلم وهى
العائلة المولفة من الزوج والزوجة وطفلين ولعبة العجوز ،
كما أن القصة كانت تصور أجزاء متباعدة من النفس
والغنى ، والفرح والدموع ، وسجال الريف ويؤس الفقر
الذى يخيم عليه ، فلم يكن هنالكما يحتاج إليه أكثر من
هنا . وقد كانت هذه العناصر كلها والتعمق فى حياة
الريف بمثابة عالم جديد يفتح أمام المخرج « راي » الذى
ولد وعاش حياته كلها فى المدينة ، ولذلك فقد سافر
إلى الريف حيث بدأ يراقب الحياة وينغمس فيها عموماً
أن يكشف عن التفاصيل المعقدة والإشارات الناطقة
بالأحاسيس ، وأسلوب التعبير لدى الفلاحين .

خبرة عملية بالسينما ، سوى مدير المناظر . وقد تولى
تصوير الفيلم ساويترا ، وكان هذا الفيلم أول أعماله
السينمائية ، ومع ذلك فقد اضطر إلى استخدام آلة
تصوير عتيقة ، إذ كانت هى الكاميرا الوحيدة التى
تيسر لهم العثور عليها واستئجارها ليبدءوا عملهم فى أكتوبر
عام ١٩٥٤ . ولم يكن وراء هؤلاء الثمانية عمول ، وإنما
كان لديهم مبلغ قليل من المال ، صمموا على إنفاقه
لتصوير بعض الأجزاء الرئيسية فى الفيلم بسرعة حتى
يتسنى لهم عرضها على المنتجين السينمائيين ومحاولة الحصول
على مساعدتهم المالية ، وسرعان ما انتهى المال القليل
الذى خصص للإنتاج على الفيلم ، وتوقف العمل مرتين
بلغ مجموعها حوالى عام ونصف بقيت خلالها وحدة
التصوير عاطلة دون أن يتمكن المخرج أو مساعده
من إقناع أحد بالإنتاج على الفيلم . ويصف ساتياجيت راي
شعوره فى هذه الفترة قائلا : « كان غرد دودة السيناريو
يثير السأم فى نفسى ، فما بالك بالتفكير فى مقبلة أو
إضافة تفاصيل إليه أو مراجعة الحوار ، أصبح فلكه نفسه كأنه
السل ولو يوماً واحداً يصح على الرضا من جديد »
وبعد كل هذه المصاعب والمشاق تحقق الحلم وقررت
حكومة غرب البنغال تقديم المال اللازم لإنتاج الفيلم ،
وهكذا استطاع العزم والتصميم أن ينتصرا ، وأقبلت
وحدة الإنتاج من جديد على العمل فى إخلاص ففى
وإيمان بالعمل الذى ينهضون به حتى تم لهم إنتاج الفيلم
فى شكل أثار إعجاب النقاد والفنيين فى جميع أنحاء
العالم .

ولعل من الطريف أن تعرف أن قصة الفيلم « الطريق
القويم » قد صادفت عند نشرها لأول مرة عقبات مماثلة ،
فقد تقدم بها مؤلفها يانترجي إلى الناشرين ، ولكنهم
رفضوا نشرها على أساس أنها لا تحتوى على حكاية ، وإنما
هى تصوير للحياة فى إحدى قرى البنغال ، واستطاع
المؤلف فى النهاية أن يقتنع بإحدى المجلات الشعبية فى
البنغال بنشرها ، إلا أن المجلة التى نشرتها اشترطت أن



منظر من الطريق القصير • إخراج جاتاجية راي

المصائب بالحقى فتعومت الفتاة . وفي النهاية تضطر العائلة إلى الهجرة للمدينة على حين ينساب ثعبان في بطنه ليعيش في البيت المهجور .

وهكذا ينتهي الفيلم الذى أفاد من مختلف التجارب العالمية مع احتفاظه بالطابع القوي المحلى ، فليس هناك شك فى أن المخرج الهندى راي قد تأثر بمدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة وعلى رأسها دى سينكا وزفاتينى وروسيلينى وتلاميذه الذين لم يلتزموا حدود التقاليد الدرامية وإنما انطلقوا فى حرية بصورون لإحساس عميق حياة المعدنين فى الأرض .

ويذكر « راي » نفسه أنه كان فى أثناء إخراجه للفيلم يذكر إعجاب فيلم « الأرض » لإخراج دوفزنكو ، ولكنه بالرغم من إعجابه الشديد بهذا الفيلم فقد كان مصمماً على أن ينبعث فيلمه « الطريق القصير » من أرض بلاده وتربتها ذاتها .

وهكذا تقدم لنا السينما الهندية كثيراً من التجارب التى تستحق أن نقيمها فى دعم الطابع القوي للسينما العربية .

ويخرج الفيلم فى النهاية ليرى لحظة عائلة صغيرة تعيش فى كوخ فقير بإحدى القرى الصغيرة ، ويعمل الوالد كاتباً ، ويتقاضى مرتباً بسيطاً ، بل إنه يحرم أحياناً حتى من هذا المرتب الضئيل ، وتشغل زوجته بتدبير حياة الأسرة التى تعيش على الرز ، فإذا أسعدها الحظ أضافت إليه بعض اللحم . وبينما تشغل الأم بإعداد الغذاء يلعب الأطفال فى الشارع وترى بائع الحلوى وهو يمر منادياً على بضاعته والقطار السريع وهو يحترق الحقل ، وإحدى الفرق البهلوانية وهى تودى ألعابها . ويصور الفيلم حياة الناس بأفراحهم الصغيرة والمرارة والآلام التى تخطط لمحاتهم اليومية . وتستمر الأم فى مواجهة مشكلة تغذية هذه الأقراء الكثيرة ومن بينها العمة السجوز التى تزيد مطالبتها إلى حد يثير ضيق الأم ، فتضطر لطردها . وتخرج المرأة تقوت وحيدة فى الغاية . وتتساقط الأمطار فى أحد الأيام فتصاب الفتاة الصغيرة بالبرد وتمرض ، ويستمر المطر ينال على الكوخ حتى ينهار سقفه فلا يبقى هناك شيء يحوى الجسم الصغير

الحكاية والقصّة بين الشرق والغرب

كلمة وردت في حكايات لافونتين
بقلم الأستاذ أحمد أبو الحسن

وأطعما مرجحاً ، كتاب يهلب ويؤدب ، ويسوق لإليك الحكمة والموعظة بالأمثال والأشياء تجري على أنفواء البهائم والطير . فكانك تعبت وتلهو ، وكأنك تضحك وتمرح . وأنت مع ذلك في جدّ نعت ، وإفادة خالصة ، تلتقط دهر الحكمة ، وتجمع ثمن المواقف ودروس الحياة الباقية . والحكاية والقصّة نبتت من الشرق ، ونجمت في أرضه ، لأن هذا الشرق قديم قدم الأرض ، إذ فيه نشأ الإنسان الأول ، وفيه نما وتكاثر ، ومنه تفرقت ذراريه ، وامتنعت شعباه ، كما ظهرت فيه الأديان السأوية والعلوم الكونية . فمن الشرقين الواضعون للحكايات . ونحن المنتمون للتراث والقصص ، وكنا أساتذة الغرب فيما صنّف وأخرج من ضروب آداب وعلوم وفنونه . ففينا نجمت حكايات كليلّة ودمنة ، وقصص ألف ليلة وليلة ، وقصة عنتره بن شداد ، وما إليها . وفي اليونان ، ومع شرقين ، خرجت الإلياذة والأوديسيه ، وحكايات لزوب على ألسنة الحيوانات .

وكتاب كليلّة ودمنة الذي وضع حكاياته الفيلسوف يديا الهندي على ألسنة البهائم والطير ، ونقله إلى العربية الكاتب البليغ عبد الله بن المقفع ، كتاب جمع الحكمة واللهو معاً ، إذ يقرأ من قرأه مثلاً في باب الأسد والثور ، كيف يقطع الكذب المحتال بين المتحابين ، فإذا هو يرشفت من معين ما يتلو من ذلك وتضاعفه شعوباً من القول الناصع ، والفلسفة العالية ، والأدب البارع ، والموعظة الباقية . وهكذا في سائر ما يتلو من حكاياته : كالحماسة المطوقة ، واليوم والغربان ، والثاسك وابن عرس ، والحمالة والتعلب ، وملك الحزين ، وما إلى ذلك .

تبين هذا البحث ، ووجلت أن أكّتب ، في مقال لا يعدو حدوده ولا يتجاوز حيزه ، ليُثنى في صحيفة سيرة ، ما يستوعبه الكتاب ، الضخم تحت صحائفه ما مددتها ، ويتجلى لك في شعوب وفصول ، وفنون وشئون . ولكن ما لا يدرك كله لا يترك بعضه أو جُلّه . وسنلج القول في إجمال ، إن عازه التفصيل والإفاضة ، فمضى ألا يزرى به نقص البيان والإحاطة .

ولقد عمدنا إلى الحكاية والقصّة لأنها ، في تاريخ الأدب الشرقي والغربي ، إنما تنزل مع الشعر في المنزلة الأولى والمرتبة العليا ، ولأنها أخف شيء على النفس . وأقرب الموارد لمن قرأ ليتسلى أو يفيد ، ولأن مدارها الهداية إلى الحكمة ، وجماعها أن تجلو لك الموعظة في أبهى حللها وأبهج زينتها ، وعمادها أن تزف إليك التجربة والموعظة في طراز من الأمثال عجيب - وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون - كذلك كانت الموعظة في الإنجيل والقرآن . وقد قال ابن المقفع في ذلك : « إذا جمل الكلام خلا كان أرضه للفقير ، وآثر السع ، وأوسع لشعوب الحديث » . وقال إبراهيم النخاس : « يجمع في اللؤلؤ أربع لا تجتمع في غيره من الكلام : إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكتابة . فهو نهاية البلاغة » .

وبخير الكتب كتاب أتناك بالتجارب التي مارسها الناس من قبلك ، والناس من حولك ، ممن لبستهم دهرًا ، ففضيد منها حسن التصرف لنفسك في الحياة ، وإصابة الرشد في سلوكك مع الناس ، لتكون مفلحاً . وقد قال بسمارك : « داهية الألمان المشهور : يقول الأغنياء إنهم يتعلمون بتجاربهم ، ولكن أفضل أن أنتفع بتجارب غيره » . كما أن أبهى الكتب على الدهر ، وأجودها ادخاراً ،

الكتاب من اشتهروا بوضع الحكايات مثل فوريير (Furetière) ، وبسراد (Benserade) وبليديو (Villedieu) وغيرهم . وجاء بعد لافونتين ، فلوريان (Florian) في القرن الثامن عشر وهو ، بعد لافونتين ، يعد من أشهر من ذكرنا هنا من واضعي القصص . أما لافونتين فلم يضر فريته عبقرياً فيها وضع من الحكايات في كتابه على ألسنة البهائم والطيور بالشعر البارع يصوغه صياغة الحاذق الذي يركب الكلم في أبدع نقش وآتت تنسيق . وله فيه ألوان وأغاني يكسوها المعاني ما دق منها ولطف حتى تراها في نقشها وتصويرها قد تطلعت بأحسن بيان وأوضح تعبير .

● مولده وشبابه وحياته

ولد لافونتين عام ١٦٢١م . واسمه جان دو لافونتين (Jean de la Fontaine) أولع في حداثته وغلواه شبابه بمطالعة كتب الدين ، وراض نفسه على الورع والتقوى ، والتحق بجمعية طائفية دينية يروم التبوؤ للكنهوت ولكنه برم عما افتتروا ، ولم يلبث أن صد عن هذا الباب وحاف الألاهوت وما اختاره لنفسه ، فولى وظيفة أبيه الحكومية خلفاً له ، ولكنه للذي فطر عليه من الهيام بالاستقلال ، وما ركز في طبعه من السبع في دنيا الأحلام والخيالات ، أجم الوظيفة ولم يولها أية عناية ، فدابرها وراح إلى الشعر الذي تعلقه منذ طر عذاره ، يتلوه فيها تطول يده من دواوين الشعراء قديمهم وحديثهم ، أو ينظمه في شتونه وشجونته ، وانكب يتلقتب الكتب يتدارسها ، فلم يدع منها ولم يذر ، لأشتات وصنوف من المصنفين ، سواء كانوا فرنسيين أو إيطاليين أو إسبانيين ، قصصيين كانوا أو شعراء ، وخطط ذلك بدراسة كتاب القديم عابرة الشعر والنثر منهم ، كفرنجيل وهوراس وبلونارك وأفلاطون ، وتشيع للقديم وشرب منه بالكأس الروية ، حتى لقد تنسك وتعبد في محرابه ، مغالاة في حبه وتقديسه . يرى مقررات معارفهم وقوانين فنونهم كأنها نزلت منزلاً .

وكتاب كلية ودمنة ، عدا ما حوى من قنون الحكمة والأمثال والمواعظ ، يعد من أركان الأدب وعيون مصنفاته . وقد عدا من ذلك لمن شاء أن يضرب في اللغة بعرق وأن يتمكن من أعناق تواضع الكلم ، ويستقي من مشرع الفصاحة وموردها ، ويعد الكاتب البائع المالك قباد البيان والفصاحة العربية ، أربعة دواوين هي : أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وكتاب التوارد لأبي علي الفارسي ، ولك أن تضم إليها كتاب الأغاني للأصفهاني وغزاة الأدب للبغدادى . وكذلك هو كتاب كلية ودمنة إلى هذه الدواوين يضم ، وفي جملة نقائس مصنفات الأدب العربي على الصدارة والمربة السنية . والعجيب أن وزارة المعارف العمومية كانت منذ

عشرات من السنين قد قوت تدريسه في المدارس الثانوية . ويبدنا منه طبعتان قديمتان : الواحدة نشرتها وزارة المعارف العمومية ، والأخرى نشرتها مكتبة الأملال . فكيف— ونحن اليوم في مزيج من العرفان عن جيل سلف ، وحال جديدة من استقلال ورقق — سيجر ويلقى هذا الكتاب الذي جمع فأوعى من أدب وعلم وحكمة وبلاغة ناصعة ؟ إنما نلرجو إلحافاً من وزارة التربية والتعليم اليوم ، ووزيها الهام قد علمناه يرحى الأدب أكرم رعاية ، أن يأمر بإعادة تقرير هذا الكتاب الخالد على الدهر في مدارسته ، فإنه جوامع الأدب والتبذير ، وإثارة البصيرة بالحكمة والموعظة . وإن شأينا لأحوج ما يكون في حاضره حياته ومقبلها إلى هذه المعانم الغالية .

وقد اشتهر في وضع القصة والرواية في الغرب كثيرون من فرنسيين وإنجليز وغيرهم ، ليس هذا المقال مجال الكلام عنهم . أما الحكاية وهي التي نحن بصدد منها وهي موضوع هذا البحث ، فأشهر من ألف فيها وأبدع الكاتب الفرنسي والشاعر الكبير لافونتين .

وقد سبق لافونتين لژوب اليوناني الذي وضع حكاياته نراً قبل المسيح بخمسةائة عام ، وفيلسوف اللاتيني في القرن الأول بعد المسيح . وقد حاصر لافونتين كثيرون من

دولا سابليير ، وهي امرأة بريرة كتيبة فاضلة ، ذات ذكاء وإفهام ، كان لها كليلك رعاية وحذب على رجال العلم والأدب المبرزين . فعاش في قصرها عزيزاً كريماً إلى أن بلغ الثانية والسبعين من عمره . لقد قضى في رجب قراها اثنتين وعشرين عاماً سوية ، حتى إذا ماتت انتقل أيضاً إلى قصر صديق له قضى فيه العامين الباقيين من عمره المديد ، إذ توفي في عام ١٦٩٥ عن ٧٤ سنة . وفي علة وفاته لزم الدار وأمسى قعيداً . وقد كتب يومئذ لصديقه الولى الشاعر موكروا في مرضه ، وهو على جناح من فرافق الدنيا : قال : « إله يتبع الأتلة بقية أبله الأعمية من أسبوين الثين » ولكنه عاش شهرين أيضاً .

وانتخب عام ١٦٨٣ ، وكان في الثانية والسنتين من عمره ، عضواً في المجمع اللغوى المعروف بالأكادىمى ، فتم هناك بذات البحوث الأدبية وصحبة زملائه المستع من أعضاء المجمع .

● حكاياته وشعره

أخرجها للناس عام ١٦٦٨ ، وقد أشرف على الخمسين حوالاً . نشر المجموعة الأولى منها في ستة كتب بعنوان متواضع فلقها (حكايات لزوب منظومة بقلم لافونتين) ، ثم والى نشر غيرها حتى بلغت زهاء ثلاثمائة حكاية ، تجلت فيها شخصيته وعلاكمه ، وسطع إشراق عبقرية . فظفرت بإعجاب عام كأنه السحر الحلال ، وبذكر خاطر خالد على مر الأجيال وتقلب الأحوال . كان يقتبس موضوع حكاياته من المؤلفين القدماء كـ لزوب وفيلسوف وهوراس وأوفيد ، كما أخذ عن المعاصرين له من الكتاب أمثال : إبيتموس وفاتر الإيطاليين ، وصارو ورتييه الفرنسين ، ولم يدع أن يقبس أكثر من بيدبا الهندى صاحب كتاب كليلية ودمنة ، ولكنه كان في تقليده واقتباسه الحكاية ، إنما يكسوها شخصيته ويصبها في قالب عبقرية ، فإذا هي خلق جديد ، قد قطعت الرحم بينها وبين منشأها ، وصارت من أصلها التى أخذت منه غريبة نائية ،

وتزوج وهو في السادسة والعشرين بامرأة ، فعلت من مجامل في هذا الزواج لا رغبة فيه ولا استخارة . ينساق إليه كمن يلبي دعوة إلى مأدبة يتال منها مثال العابر لا يستقر ولا يطول به التواء . وما كان يجوز لمثل لافونتين عما غرز في طباعه من التفور من كل قيد وقسر أن يقدم على زواج يتنكر له ويكاشحه ، فإنه ما عثم أن ألقى حيلها على غاوبها ، وثبدها هي وابنها الصغير الذى وضعته ، فكان نتيها وما هو بيتيم .

وكان فوكيه وزير المالية في ذلك العهد رجلاً وجيهاً ذا ثراء عظيم ، وفيه ما شئت من العطف والحذب على رجال الشعر والأدب ، يلفون بكفته ويغدى عليهم من صلاته . فصحب لافونتين أحد ذوى قرباه ممن لم عند فوكيه خصوصية ودالة وقدّمه إليه ، فأجرى عليه معاشاً وفيراً ، وأنزله في قصره الضخم ، ثاوباً في نعمة وتخفيض ، إلى أن تكتشفت اختلاسات الوزير فوكيه ، وطرح في السجن إلى أن مات فيه . فأوت الدوقة دورليان الشاعر لافونتين في قصرها . وكانت كليلك ذات رعاية ولطف بنوايع الشعر والأدب ، فأكرمت لديها أنزله وأجرت عليه رزقاً وفيراً ، فتم يعيش أخضر ، وقر عيناً بصلوات الود المتين والخلطة المتواصلة بفحول الشعر وبأفيع رجال الأدب ممن يرتادون قصر الأميرة أمثال بوالو ورابين وولير . والعجيب أن لافونتين كان رجلاً حظيلاً قد طارحته الأيام ودّها وصفاها . فقد لقي من دهره إقبالا لا يتقطع ولا ينضب معينه . ظفر بما يشتهى من عيش لا يحمل معه همّاً ، ولا يكلف فيه سعياً ، كأنما هو على حد قول الإمام الشافعى : « لو كلفت بملة ما قمت سائته . أجل فقد لبث طول حياته في رعاية وضيافة ذوى الجاه والثراء . لا يكسح لرزق ولا بهم لمشغلة ، مفرغاً قلبه لقلمه ، مكباً على إيداع ما تجود به عليه قريحته ، وتوسى إليه عبقرية من تصنيف وتدييج . ما به همّ اللبس أو مطعم أو مسكن أو عمل . كانت حياته مذاقة من لذيل العيش يتطلعها مدة حياته في دهر غفول وتمتة ساهرة . ذلك أنه لقي بعد وفاة الدوقة دورليان ، الثورى والقرى والرزق الوفير في قصر مدام

والخلاصة أن حكايات لافونتين قد حظيت بإعجاب كبار الكتاب في عهدنا ، ولا تزال إلى يومنا هذا يتلقونها القارئون في كل مكان باستمالة وطرب الباقين .

● أخلاقه

كان مخلصاً وبنياً لأصدقائه ، صريحاً صادقاً حتى قال عنه أحد أصدقائه عن خالطه أزماناً : « لا أمل ولا أذكر أنه كتب كلمة واحدة في حياته » . وكان لطيفاً قوى الشعور ، ساذجاً طيباً حتى لقبه معاصروه بالرجل الطيب ، وشكوه بظقل كبير ساذج ، وكان مستقلاً نافعاً من كل قيد ، لا تلين قناته القصر ، دائماً بهوى الحرية والاستقلال .

أولى عبقريته الكتابة ، ولكنه ، وبما عجباً ! قد ضلّ عنه في حياته ومعاشه ، وجانبته لحظة التصرف والتدبير لمطالب الحياة ومقتضاها . يلهو بالحديث ومناقشات السر . وكانت المحافل والمجالس حيية إليه ، له بها صوة عجيبة . ويدينه اللهو والبطالة ، كثير التقلب والتحول . وإنما نشأ هذا التقلب منه وقلة الثبات على حال من بقية فيه وإهمام بكل ما يقع تحت حسه وبصره ، فإذا هو لقرط لإمعانه فيه ، وإلغام النظر في أقطاره ، قد تجملت له في أجزائه وثناياه ناحية تجلبه وتستدعي وقفة منه لشيء يستغرق فيها وتستأثره .

● أسلوبه وشعره

بلغ فصيح ، تتقاذ له أحناء الألفاظ يصورها ويسبكها للمعاني التي يجلبها لك ، سبك الصناعات الحاذقة ، لا نائية ولا مقلقة ، ولا نافرة عن قولها ، تأخذ ألوانها ، وتلبس معارض زيتها ، وتشكل أشكالها طوعاً بحسب ما يصح به من معنى الحكاية ومناهب موضوعاتها ، في يسر وبساطة وحلاوة في التركيب وجزالة . وهو في شعره مدقق متمعن في المراجعة والمخاسنة ، جاهد في التنقيح والتهديب ، حتى ثبت أن الحكاية التي تخرج من بين يديه لتنتشر وتطوهر الناس ، لم يسلم منها من جرات قلمه ، في جملة أبياتها التي تعد بالعشرات ، سوى بيتين اثنين في مستونها الأولى ، وأصلها الأول الذي حبره وتمثله .

إذ كان مفزعه في سبكه إلى نفسه ، وتحويله على رأيه ، قد أخذ منها بأسباب محكمات ، وقد أحاط بموضوعه علماً وأبرح فنّاً وخلقاً .

كان يتكرر ويبدع ، ويضع الحكاية في إطار لطيف ، وي طرح عليها أصبغاً من نبع قريحته الوداعة ، في نقش عجيب وحكي مسرحي بديع لا يصدر إلا من إلهام عبقرية . فما هي مجرد سرد له في سطور ، وفي الذليل منها مزاها ، كما في حكايات لزوب ، بل نسج فنان مبدع ، وحكي تمثيلي مسرحي يعجب الناظرين ويغرب السامعين . حيواته وطبوره في حكاياته أشخاص يتحاورون ويتساجلون ، قد عرفت أخلاقهم كما ينشأها لك فرداً فرداً في أدق وصف ، وأروع نقش ، وأصدق تحليل . فأتت في حكاياته تلك إنما تتلو رواية حزلية من نبع فيض عظيم ، ذات مائة فصل ، أنزاعاً وأشتاتاً ، مناظرها ومشاهدها هذا الكون بأسره . فإذا أنت تناولت كل حكاية منها على حدة ، ألقيتها قطعة تمثيلية كاملة شاملة ، عمقها وجرادتها ، ومواقفها ، واحتفاها ، وما يرضه عليك فيها من أخلاق أفرادها وحركاتهم ومخاتف هيئاتهم ، ويجري حوارهم ، فذلك نقش قلم رسام حادق . والبصر المعين الملاحظة والنظرة ، ثم يتوجها تارة بالحكمة البالغة ، وبجلها أخرى بالعظة النافعة .

وقد أجمع علماء الطبيعة والحيوان أن لافونتين قد وصف بهائمه وصفاً صادقاً ، ورسم نقوشها بدقة العالم الخبير . فقد نخل كلاً منها من الأخلاق والخصال ، ما يطابق غرائزها ، حليوك النمل بالنمل ، أو ما يتفق وقسمات وجوهها وتكوين أبنائها . فالتور قد مثله لنا في شخص الرجل الورور المفكر ينثر الحكمة ويتمثل بالأمثال ، والذئابة بالثروة والوقاحة ، والقطعة بالرياء ، والحمار بالصبر والطيبة . لقد درس بهائمه دراسة محتمل مستقص ، متعجب عليها ، محالفاً بذلك آراء رجال عصره الذين كانوا يسميونه مذهبي ذكارت في أن الحيوانات ما هي إلا مجرد آلات تغفو وتروح . فأنكر ذلك المذهب الخاطئ الجائر ، كما أنه كان يخالف كتاب عصره في حبه البالغ الشديد للطبيعة .

المثلة والشاعر

مراجعة من فصل واحد

تأليف شارل فطيريك وترجمة الأستاذ فتيح نسايمي

الشاعر الخالد ألفريد دي موسيه قصيدة من ميون الشعر يصور فيها سيرة قصصاها بسرح والكوميدي فرانزيس و يشاهد خلالها تمثيلية « علو البشر » وهو في حقيقة الواقع والأمر كان مشغلا كل الشغل من طرفة مولير بما استمرى انتباهه في أحد الألاعيق فقد اجتذبه منظر فنانة مجهولة هي أقرب ما تكون إلى الزوي والأحلام بجهاها البهوى وصلاحها الفريدة؛ والكؤلف المسرحي لكليرك يفترض أن الشاعر بعد أن كتب قصيدته عن تلك السيرة المبهمة يلتقي بها مصادفة في مقصورة صديقه المثلة الشهيرة راشيل .

- أشخاص الرواية :
مثلة التراجيديا العظيمة راشيل .
الشاعر ألفريد دي موسيه
لور دي برانكور .
إيفون (صديقة المثلة)
السزمان :
- لا أستقبل أحداً !
من تمثيل مشهد « هرميون » .
إيفون : [عذبة] ولكن .. الوزير سيدي الكونت
دي شاتل جاء عصبياً ليحظى بروية راشيل
العظيمة على انفراد .
راشيل : لا أحد !

إيفون : [قاتنة البطاقات الملونة في باقات الزهور]
واللورد بروجهام ؟ أيعضى إلى حال سبيله ؟
والكونت دي موليه الذي لا يجاوز ببطاقته
إلا داخل باقات ملكية مثقلة باحلل ؟
راشيل : [خبرة] أرغب في ألا أرى أحداً الليلة !

إيفون : كيف يا سبنتي ؟ أتركك تبدلت ؟ أقدر لنا
أن نلقى معيودة فرنسا وقد عادت نائرة ملولا
تزهدي في بغور الإعجاب الذي ظللنا نشقته
وهي تنوي بظفره المتصاعد ؟ هل أغشى
الظفر الوهمي جاذبية من أن يستوقف غابريك
الحزين ؟

راشيل : [لحيستها] لا أحد ! ... هل تسمعين ؟
[يمثل المنظر سالون استقبال صغير في قصر الكونت
دي كاستلان أحد لتسعله المثلة الكبيرة مقصورة مسرحية)
[عند طبع الستار تدخل راشيل حاملة باقة غصنة
من الزهور يصحبها دوي التصفيق والنداء ، فقد ألقت
في حفل أرسنترامى حائذة قصيدة رائدة للشاعر الخالد
ألفريد دي موسيه : « ليلة ضائعة » وما تكاد تغت
صاحبة الليل حتى يسع من بهد عرف « كان « حين) .
راشيل : [لحيستها] لا أحد ! ... هل تسمعين ؟

راشيل : هي ؟ بلا شك .. على الحب والسعة ..
فلتدخل !

المشهد الثاني

[راشيل .. لوردي برانكور ، ثم بعد حين الربيعة] .

راشيل : [لوردي] أنت هنا يا عزيزتي لوردي ؟
لوردي : نعم يا صديقتي العظيمة . أكاد أكون من
الأمسة ، فمصاحب القصر الكونت دي كاستلان
قريب . لكنهم ردّدت في حديثي أشعار
فلورديان تحت هذه الصورة الصارمة التي تمثل
أحد أجداد هذه الأمسة الكريمة ، فقد جلدني
المسرح إليه منذ ذلك العهد البعيد .

راشيل : [عابثة في حلف] وما زلت تتألمين في سبائه .
لوردي : بفضل تعاطفك الغالية التي تسند خطواتي
للصبر . أعلم أنني تلميذة جهول ، غير أنني
أرحب دائماً بانتصاراتك الباهرة ، وأصبت لك
من كل قلبي . شدّ ما أعجب بك الحضور
الليلة !

راشيل : لا تخادعي نفسك . لقد أعجبوا بي ولكنهم
لم ينظروا إلا إليك . لو أنني أكثر أنونة وأقل
ولوهاً بضتي لحسدك على صنيك التسع
عشرة المتألفة .

لوردي : شبابي أعجز من أن يسامى صبريتك ، أنت
يا من تجمعين إليك أرواح الجواهر تقضي
بها نحو المشغل العليا ، ولم يعوزك لتتسنى
قمة المجد ، أكثر من ليلة أصفيت إليك
فيها يادريس ثم توجّجتك أميرة للمسرح أنت
يا من تبعث مواهبك الفذة كورنيل حياً بعد
واستين ، وينضح للعالم مشدوهاً أمام
نيوغل المشرق ! أيّ حلم ! !

راشيل : [بعد انبثاق لباس مريمون] لأراك مصيبة في
فهمي يا ليرفون . يشوقني حقيقة في المسرح
إعجاب الجواهر التي تؤخذ بنبرة مريمون
الصادقة وإشارتها البسيطة ، لكن هنا ، في
قصر آل كاستلان ، داخل هذه الصالونات
الصاخبة التي يتناوب تمثيلها عزف الموسيقى ،
هنا حيث لا يحضون براشيل ولا يمجّدونها إلا
لأنهم يرونها عن كتب ، هنا حيث أستبين
في العيون الشاحصة إلى "شهوة ملحة" أكثر
بما ألع فيها إعجاباً خالصاً ...

ليرفون : ككفى إذن عن أن تكفي في جملة !

راشيل : لقد عدتُ بريرةً بهذه الجمهرة من العشاق
المزاجين حولي كالقراش . أتدري ما الذي يجلبهم
إلي ؟ إنه المجد ، مجدي الذي صفته يدي
فوق مسرق .. هل دارت لك أوهام واحدة منهم
أن يجاهر بموافقة خزن أغوي أيام كنت
أسابق ظلي على الطرق الموحشة في الريف
حافية القدمين وحيدة ، بالسة ؟ امضي بهذه
الزهور بعيداً عني .. أريحي عيني من مرأى
هذه البطاقات .. جميعها .. جميعها ..
أريدني الليلة سيّدة نفسي ! [لتسببها]
جلست إلى مرآة الزينة على حين ترتب الربيعة
بالبات الزود [لم ينجح موسيه حتى الآن ،
لا بد أن مهرة نسائية شغلته عن الحضور
لسامعي وأنا ألقى قصيدته . إنه .. أراقي
أسمى وراء أحلام طائشة ! فكنتمس
الناسي !

[طرقة خفية على الباب] من الطارق أيضاً ؟

ليرفون : إنها تلميذتك ، الآسة دي برانكور التي
تستأذن .

الخفية التي مرّت به كومضة البرق الخاطف ؟
هذا الرأس الجميل الذي لحه موسيه ليلة في
مسرح إن هو في عرق إلا غيال شاعر .
وما أحسب موسيه متأثراً إلا بروعة الأبيات
التي خطتها براعه للخلود .

لسور : إنك تهينه بما هو براء منه ! ! واعتقد ...

راشيل : ليكن . أخطأت .. انتشى .. إذن رحلت بهله
القصة الوجدانية المثيرة فهي من سنك .

لسور : ولكنك لم تلبغي العشرين بعد .

راشيل : القلب الذي يسيطر عليه الفن يلهو قبل
الأوان ويصبح مرموماً بالأشعار الجميلة أكثر
بما يؤمن بأحلام الشاعر .

الوصيفة : [داعلة] يطبلونك ياسيدني .

راشيل : في الحال .. أنا على استعداد .

(قترج الصبغة)

لكن .. يا لقوضى !

لسور : [وهي تقترب من مراياها التي وضعت أمامها لليلة
الطبية عليها بين مقيد وبنات]

اعلمني . آخذ على عاتقي ترتيب كل شيء .

راشيل : أمضي إذن وأنا وثيقة بسلامة حلبي من الضياع .



المشهد الثالث

[لور .. ثم .. لورا ..]

لسور : [لنفسها وهي تجرب الحل التي تجسها]

تروقني هذه اللآلئ الصافية ! هذا الخاتم

في إصبعي يغريني بالزهو والعجب . يا لدنيا

المسرح العجيبة ! ثرى ما الذي حلّ براشيل

هذا المساء ؟ إنها تبدو ككتيبة متجهمة . أليكون

لا تضايها علاقة بهجمات ذلك النقادة الظالم

الذي ادعى أنها خيبت آمال أصدقائها في

راشيل : [في حراة] الحلم جميل نعم ... لو يلموم !
ولو لم يتدده ربح الأنسيان العاتية وأسفاها ! من
مجنونني اليوم هم أول من يمزقوني غداً .
ولا أعود فأجد بعد قليل بين آلاف المعجبين
غير شاعر واحد يصون مجدي من البلى ..
هو الذي سمعته منذ هنية .

لسور : موسيه ؟ إن الأشعار الجديدة التي أنتهدها
منذ حين سبقي عزيزة على من صفقوا لها
معجبين . أكاد أسمعها تنفخ في حافطتي
فهي لعلوبة معانيها وروعة صورها
أقرب إلى الناكسة والصق بالفسكر :
الشاعر الحلم وسيرة الكوميدي فرانسيز .
العنق الرشيق الناضع الذي ينوه بفرحه القاسم
والذي يبصر به الشاعر فجأة وهو يستعرض
الوجه بمنظاره .. فيستولف آمنة النظر والفكر
حتى ساعة الرحيل ، الصولة الخيالية الباهرة
التي تبارى في رسمها شاعران كباران : والتي
استلهم فيها موسيه بيتين من شعر الشاعر
أندريه شنيه .

راشيل : [تردد الأبيات للنية]

« تحت رأسك الطريف يتفنى عتي
بض رشيقي ، يكاد لفرط بياضه أن
يكسف نصاعة الثلج ! »

لسور : يظهر أن لغزاً دقيقاً يستر خلف هذه « الليلة
الضائعة » وأكاد أقرض أن راشيل ربما كانت
تعرف العابرة الجميلة التي تراوت للشاعر
المحبوب .

راشيل : [مرةً أبداً ! لم أمثل في حياتي أدوار المعجرات
اللاتي يعمد إليهن أبطال الروايات للمسارعة .
فيم إذن تعلم الفتيات اللطاشات ؟ ثم ما يدريك
أن موسيه ما زال يذكر للآن تلك الرويا

الزائر : إنها العذراء القاتلة التي تشبه الإلثنتين على غير علم منها .

لسور : [متعبة فكرتها] وهكذا فُتدِّر للمهمة أن تجهل القصة الرائعة التي أُلهمتها . لو أنها كشفت عن هذا السر لعادت به جديفخورة !

الزائر : أنتظنين ؟



المشهد الرابع

[الماكوربان .. الوصفة ..]

الوصيفة : أوه . عفواً . جئت أبحث عن فراء سيدتي [تبصر بالزائر] أنت مسيو دي موسيه وما وقوفك هنا ؟ تعال ! كيف يمجدون وإشيل .. وتجرها ؟ !

موسيه : ألسر إليها في الحال .

الوصيفة : عجِّل . فقد تكاثرت من حولها المعجبون (تخرج)



المشهد الخامس

[موسيه .. لور ..]

موسيه : [لور يده يهتت ماضوة حيرى] ثقي أنى ما استرقت سرِّك إلا بالرغم منى ، فلولا هذا اللقاء العزيز الذى لم يكن ليؤمله قلبي لقدمت نفسى إليك لأول بادرة . إن العابرة المجهولة التي تطوَّف في سماء قصيدى قمعين بك أن تعرفها . تأمل هذه المرأة ! المجهولة الجميلة هي أنت .. كنت ترتدين تلك الليلة ثوباً وديداً ، وكنت قد وصلت متأخراً إلى المسرح - فجأة - وبينما كنت أجيء بصرى فى أرجاء تلك الصلاة التي استحوذت

رواية « بايزيد » على أن هذا عضو اقترأ ، فما رأيت عيني سلطانة أروع وأجمل منها في دور « وركسان » . لقد دافع عنها موسيه وأحسن صنعاً . فالجمال حقيق بكل تقديس وعبادة !

[يدخل الزائر فلا تلتحه لور وقد جلست مستدرة للباب . الزائر غاي في التألق ، يلبس فراك السمرة والمصدر الأبيض]

الزائر : مساء الخير يا راشيل !

[تلتفت لور فتعول الزائر عارض من اللعنة ، حرة نسانية يكسها في الحال]

[يملك رومه يده تدهت لمجة] أوه . عفواً ، آتسة . ما كنت أتوقع ودهشنى لا تَعُدْ ... طرقتُ متطفلاً ، ودخلت دون استئذان .

لسور : أبداً يا سيدى . لكن راشيل تمثل الآن مشهد هوميون ، فميجل إن أردت مشاهلتها .

الزائر : هل أُنشدت بعض أشعار ؟

لسور : نعم .. أرق وأعجب قصائد الوجدان ... آيات شجية للشاعر موسيه تلتها علينا منذ لحظة قصيرة بين الإعجاب والبهليل . ذكرى « ليلة ضائعة » عمل أستاذ قدير .

الزائر : قرأت أخيراً هذه الأشعار الجديدة ، وتمنيت لو أسمعها من راشيل ، لكنى وفدت متأخراً . أنا أيضاً أعد موسيه شاعرى المفضل . يشوقني فيه فنه الساحر : ذلك المزيج البارع من الحنان الصادق والأسمى العميق .

لسور : جرَّمتُ على مطالعة « قصص إيطاليا » غير أنى نعمت بقرامة « فانتزويو » وشاركت نينون « أحلامها الذهبية » . لكن لنعدْ إلى قصيدة الليلة : آه ! يا سيدى لو تدرى كم أجهدت ذهنى في التخصُّص عن مجهولة الليلة الضائعة أهي كميل أم سيميل ؟ من تكون يا ترى تلك الفتاة الصبوح ذات العنق الناصع . من ؟

حسية ! هل كنت تتابع الرواية أنت الآخر؟
 موسيه : ما كنت أرى سواك . لقد تبعك في فترة
 الاستراحة القصيرة ، وحُمت حولك أتملى
 عاسنك الغضة . وإذأت تشكين أن تعودى
 إلى مقصورتك سقطت منك عضواً
 مروحتك فخففت لالتقطها وقدمتها إليك
 واجف القلب واليدين ... أنذكرين ؟

لسور : [سائلة] ثم أذكر ! تلك الليلة تعاودنى اللحظة
 اللحظة كالذكرى السعيدة !

موسيه : ليلة أقل سحراً وقداً من التي تعود بك إلى
 مازجة جميع أقطار العالم بعطرك الشذى .
 أنت وأنا يا للغبطة وابع ذلك ما أراى
 أجترئ على أن أصعد فيك بصرى
 أنت وأنا يا مليكة العطور والزهور . ألا
 ليت الزمن يقف بنا متمهلاً : يا للساعة
 السعيدة التي يروود الحب فيها حولينا موجياً
 إلى قلبينا العطشيين أن يقتصر حرمة الإلية
 مذكراً إيانا أن الحياة حلم غامض لا مغزى له
 إلا عند من جمعوا شتيت آمالهم في يوم
 هوى ! ... أرى الدنيا تتداعى حولك ولا
 أبصر في وبعج المصباح الذى ينير بقربك
 آية شفاقة غير حيلك النجلاوين ، وشفتيك
 اللتين تفرقان زهر الربيع نضارة وبهاء .
 أحبك !

لسور : [متعلقة] إني أخشى هذه الكلمة ، أخشى
 ألا تكون منبثقة من أعماق قلبك ، وأن تكون
 مخادعى بها وأنت تخنق نفسك . لم تردّها
 من قبل على راشيل ؟

موسيه : أحبك ! ... أنا لا أدري عنك شيئاً ، ومع
 ذلك فقد ملأ طيفك النوراني سماء خيالى
 في كل وقت . . . هي أنت ، هي صورتك

عليها مصرية السب ، اللاذعة فجعلمها فضج
 بالضحك والإعجاب ، لهتك في مقصورتك .
 لسور : [في غمر صادق] أسلك يا سيدى . لا ترد
 حرفاً أرجوك ! أرى لزماً على أن أفارقك ..
 فما إخالك إلا شاعراً بالضييق الذى طوح به
 إليه اعترافك الآن . إني جيد خجلة !

موسيه : وأنا جيد سعيد . هذه الليلة الهائلة تيدد جهمه
 الليالى العاصفة التي تملأ قلب الشاعر بالشك
 المقيت . إن أشعاري التي تحيها هي صفوة
 ما كتبت ، ولقد بت أستحسن ما تفضلين
 في قصائدك من شعر طهور ورومى علوية مدام
 قلبك العلى قد خلق لما خفقت الإعجاب .
 نعم .. صدقيني يا آمنة ، نيت ونيون أخنان
 لك ، أراما على صورتك ، لها حينك
 وصوتك . إني لم أعد أستطيع أن أفصل عن
 خيالى الفن هذه الأبيات التي رُسم لك فيها
 شينيه صورة مخلدة :

« تحت رأسك الظريف يفتى حتى بض
 رشتك يكاد لفرط يياضه أن يكشف
 نضاعة التلج » .

لسور : عندما أنشدتنا راشيل هذه الأشعار تأثرت
 بها نفسى أقل بكثير مما تأثرت الآن . لقد
 تجملت لي فجأة بهجتها السحرية ، وما أنذا
 أستعيد ذكرى تلك السهرة التي قضيتها
 « بالكوميدي فرانسيز » في أدق تفاصيلها ،
 ولأول وهلة تنضح في عيني معالم قصيدتك
 وتناسق . أذكر وقد جُست في عازاة والذى
 أتى شمرت بنظرة ملحمة تحوم حول مرتبة
 نظرتي .. يا للعجب ! بينما كنت أغرب في
 الضحك متفككة عمشهد « أوروبت » لم
 يهسس ببالي أتى كنت أحيا قصة غرامية

لور : [هبط] الوداع !

موسى : لا . لا ترحل بهذه السرعة . سينهى حلمي بعد حين غير تارك في قواراة قفسك سوى ذكرى عفيفة . إنك قد تلمسين مدى سلطان محاسنك البريئة على ، فلا تنتزلى عن جزء من طهارة قلبك . هل تروح زينة الوادى أقل نصاعة ، لأن ظلال السحر تطيف بها القنان ؟ قد تسمسى أحزاني أهون حملاً لو أضاعتها مثل هذه الساعة الحنون . ابتسى أرجوك ! ! فلن نخجلك بعد ارتعالي نجوى هذا القلب الذى باع بالزعم عنه بكل ما يكن . لن تصدق بعد اليوم جميع ما يذاع عنى مادمت تحفظين إلى الأبد بذكرى اللحظة التى تنسيت فيها زهرة القبلة على شفتيك على حين كان فى مكنتى وقد استشرمت رجفة يديك فى يدي أن أعطف تلك الزهرة العلوية .

لور : [مستعزة] أقبلت راشيل . ترى ، هل أملاك الوقت الكافى لأيتك عميق اضطرابي ؟ وأسفاه ! لا بد لي من اصطناع الابتسام وتكتم علوية هذه العاطفة الوليدة . أخشى أن يخونني ثبات جاشي .

المشهد السادس

[الذكوران .. راشيل .. ثم الويفة]

راشيل : [قصة من الخرج] سأتناول الطعام فى البيت . إني أهالك من فرط الإعياء .
(تيمر بموسى)

راشيل : يا للمفاجأة . أنت .. موسى !

موسى : [مقبلاً بها] نعم .. قدمت متأخراً . كنت

التي كانت تقبلى لي فى ليالى سهادي ، وأنت فى الحق خيالى الشمرى تجسم حياً . كل ما أعجبك فى أعمال الأدبية ، هي أنت ! لكنك تشفعت بك واستجذبت فى أياي العصبية المغمومة . كنت أترقبك كما يترقب الغريق صخرة النجاة ، وكما كانت ليالى المدلحة تشوق لمطالع فجره . أحبك !

لور : الآن أصدق . وبودى لو أبهارحك عما يجيش فى صدرى من أمان خفية . لكن وأسفاه . أما زلت حرة ؟ لا أدري . شرد فكرى . كيف يمكننى أن أكون لك على حين أرى كل شيء يفصلنا . لقد تم اختيار أهلك . فهل يحق لي أن أخالف الرغبة الأبوية فأصرف بنفسى كما يحول !

موسى : [مزموماً] نعم أنت محقة .. أحس يدك ترتجف أكثر مما يجب بين يدي كى لا أرحمها إليك فى الحال . وأسفاه ! حرمت حق هذه التعزية الأخيرة ، وأراني ملوماً إذ تجرأت على الكلام دون أن أستوى من أفى أطرق قلباً خالياً ، فهل تتجاوزين عن نزوى المغتيلة ؟

لور : [مادة بها] انتسى ..

موسى : وهل يرغبى فيك نسيان ؟ أتموت الذكرى التى قدسها الأم كما تفتيب لؤلؤة داخل علبها الذهبية ؟ إن الأم المقدس التى يحيى ميت الإرادة ويشعل الحمسة الشاء ، الأم التى يرهف قوى النفس ويصمد لحوادث القدر كالسنديانة فى مهيب المواقف ، ذلك الأم الإلهى الذى يغسل الأفتدة المجلودة ، أحسست به اليوم لأول مرة بفضلك . سأدين لك آخر الدهر بيعت قلب جهله الكل ، وظننا ماء الحياة فيه قد نضب !



نقطة التراجيديا: راشيل تقرأ مسرحية «هيدر» لـ «لارسين»
على صديقها الشاعر ألفريد دي موسيه «هيدر» لـ «لارسين»

موسيه ، أدهوك إلى المشاء معي الليلة سوف
تتناكر الماضي العزيز : عشامنا الأول الذي
كان غاية في التقهر والظرف . أتذكر تلك
الليلة البوهيمية التي خلعتك فيها بنفسى لأثر
عودتنا من الكوميدي فرانسيز ؟ قرأنا ليلها
فصلين من «أندروماك» بعد أن تناولنا
فرجين شايًا بمزجاً بالروم . تعال ! سنعيد
السيرة من جديد .. وأكرم وفادتك .. خيراً

مرتبطاً بسيرة، ولم أستطع القرار .. سوف
أشرح لك .

راشيل : [صغاب] ولكني حزنت كل شيء أيها العزيز
موسيه : تزيني شديد الأسف . ساعهني
راشيل : ساعهتك . وهل أملك أن أكون صابرة
حيال الصديق الشاعر المحبوب الذي تقودني
حكته وينير مجدى حساسه .. لقد هبت
ذئاب النذر تتوالى حول شخصي الضعيف ،
فلم أكن غيرك يثبت إيماني بنفسى . ترى ،
أهي الصداقة التي أمنت عليك موثقتك
لإزائي ، أم إيمانك في ؟

موسيه : الاثنان معاً . نضى أنى ما كتبت غير ما يحول
خاطر باريس جميعاً إنما أنت عنوان فخرنا ،
يك تنفس وتزهو على العالمين . ألا فدعي
الحمقى الأغوار يتزاحمون عليك رجاء النيل
من عزيمتك . لن ينتهوا من ذكركمنا
الحية «هريميون» ولا «موتيم» ولا الذهب
المشوب الذي يتطير من هذا القاب الذي
الحنافى . اتدبي يا أميرة المسرح «بايزيد» ..
واندبي الملاك «بروس» ، فكل دمة منك
ترتفع بمجملك الناشئ وبفتنا المسرحي أكثر
ألف مرة مما تفيد من نقد جميع الناقدين .

راشيل : أشكرك وأؤمن بقولك : كنت الليلة في حاجة
ماسة إلى كلمة مشجعة ، إلى شعاع من
الأمل . سأدرس «فيلو» عقب عودتي إلى
المزل . هنا الدور هو معقد أحلامي . قرأته
عشرين مرة بعين التلميذ ، وأطعم في تمثيله
وشيكا .

لور : تعلمين الليلة ؟ ولكم لم تستريحى اليوم .

موسيه : [لور] الفن طاغوتنا !
راشيل : إذن . فلا تحرر من ريقته . لور محقة .

من الماضي .

موسيه : [وقد لحظ القلق يسود على لورد] صديقي .

لم أنس راشيل الناشئة ، وتفرقي هذه الدعوة

الحبيبية . لكنني لأجد الليلة من نفسي حائزاً

للهمز والمرح . وخصوصاً أنني قد وعدت بالسهر

على مقال يرتزونه من زمن مديد .. خلّني

تكاثلي موات كثيرة . فلا أرى الحرب من

الواجب مرة أخرى .

راشيل : يا للعدو الراهي ! وإن أضعت أيها العزيز

ليلة أخرى ..

موسيه : [فاضعاً إلى لورد] لا ! بئس والأسف يحز في

نفسى على بعض « الليال الضائعة »

راشيل : [تتلعغ نحو الاثنين ، ثم تقول وقد نهت كل شيء]

الليلة الضائعة ! أوثق أنت من

ضياعها ؟ أراهن أنك التقيت بالعبارة المجهولة .

وأن قلب عذراء في الحشرين سيحلم الليلة

بالأبيات الخالدة التي ألهمتاك إياها إحدى

هذه الليال الضائعة . لقد اهدت فطرة ذلك

القلب السليمة إلى ما تبقى في نفسك من

صدق ونبل وحنان وإنى لأبصر وأنا أهتك

سرّك بموسيه مجهول ربما كان هو موسيه

الحقيقي !

موسيه : [في تأثر بالغ] مساء الخير يا راشيل .

[يقبل يد المظلة ثم ينحني طويلاً أمام لورد التي

التي تكفي بكلمة تعبر له عن شدة تأثرها واغترابها

برفضه السهرة في مرج]

شكراً .

[يخرج موسيه]

راشيل : [قوسية] على معطفي !

[تخف إلى لورد التي تابت الشاعر بمهوباً وتقول :]

أما أنت يا صغيرتي لورد فصديقي . لك أن

تفانخري بهذا الحب [ثم يلصقها في أمي مرير]

لم يرحني موسيه قط بمثل هذه النجوى القدسية

الطائرة !

ستسمار



نقد الكتب

(١) فجر الأندلس

تأليف الدكتور حسين مؤنس - ٧٢٦ صفحة من القطع الكبير
لشرته الشركة العربية للطباعة والنشر
طبع بمطبعة مصر

منذ ثلاثة عشر عاماً أخرج الدكتور حسين مؤنس كتابه «فتح العرب للمغرب» ففتح فيه الأعمال السياسية والعسكرية التي قام بها العرب منذ عام ٢١ إلى عام ٨٨٥ حيث انتهت بدخول شمال إفريقيا - من حدود مصر إلى المحيط الأطلسي - في نطاق الدولة الإسلامية . وذكر أن الذي يستهوي النفس في دراسة المغرب وما يتصل به هو الظاهرة الفريدة في بابها التي لا يكاد يجد لها مثيلاً في تاريخ الفتوح الإسلامية ، وهي إعجاب البربر بهؤلاء الفاتحين بعد مدافعة ومناجزة عن حريتهم أمامهم ، ولكنهم ما يكادون يظهرون شيئاً فثبتاً على طبيعة الرسالة الإنسانية التي يحملها الفاتحون إليهم حتى بدأت نفوسهم تهوى الإسلام ، ويشترك نفرٌ منهم في جيوش العرب ، ثم إذا بهم بعد ذلك يقدرون العرب إلى الأندلس حيث يقيمون معهم صرح أجل دولة في تاريخ الإسلام السياسي .

كان ذلك أمراً قد استهوى بظاهره الفريدة الدكتور حسين مؤنس منذ فكر في إخراج كتابه الأول ، ولم يتسع المجال أمامه وقتئذٍ لدراسة النتائج المباشرة وغير المباشرة لهذا الفتح العظيم .

ومضت السنوات فإذا به يخرج كتابه الجديد وقد درس فيه حقبة من الزمان تبلغ خمساً وأربعين سنة ، وهي عصر واحد من عصور تاريخ الأندلس ، هو عصر الولاة من قبيل الفتح العربي إلى قيام الدولة الأموية على يد عبد الرحمن بن معاوية الداخل .

وآثر في هذه الدراسة النزوع عن التاريخ العام إلى الدراسة المفصلة التي تتعرض للمشكلات محاولة حلها والوقوف عند النزاحي الغامضة لتجلياتها ، ولا تقع من التأريخ بالهرج والاسترسال .

فهو في الفصل الأول يطوى الستين القهقري حتى أواخر القرن الرابع الميلادي حيث استطاع القوط الغربيون بقيادة أاريك أن يسيطروا على مصابير القسم الغربي من الدولة الرومانية ، وكان الإمبراطور تيودوسيوس قد وصل إلى عرش الامبراطورية معتمداً على تأييدهم ومن انضم إليهم من طوائف المتبريرين من الألمان واليونان وبقياء الوثندال .

ومضى محدثنا عن دولة القوط في إسبانيا التي اتخذت « طليطلة » عاصمة لها ، وقد استطاعوا أن يتحولوا إلى إسبان في وقت قصير ، على حين لم يصبح العرب إسباناً إلا بعد فترة من الزمان طويلة . ورد ذلك إلى أن المقيم في « طليطلة » تنقطع الصلات بينه وبين ما يلي البرت وما يلي الزقاق ويتألم ويصبح إيسبرياً ، على التقبض ممن يقيم في « قرطبة » فتظل صلته بإفريقية وما يتصل بها من بلاد الشرق ، وكان ذلك من أسباب الضعف الرئيسية في دول المسلمين في الأندلس .

ومن القصول التي يعرضها علينا فصل لم يسبقه في التعرض له مؤرخ عربي قبله ، وهو الفصل الذي تناول فيه فيه فتوح المسلمين في غالة أي جنوبي فرنسا ووسطها . وهو فصل يكشف عن جوانب من أعجاد المسلمين كانت مجهولة فأزاح عنها الستار .

(٢) نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب

تأليف أبي العباس أحمد بن علي القلقشندي - تحقيق الأستاذ إبراهيم الأبياري - ٩١١ صفحة من القطع الكبير
نشرته الشركة العربية لطباعة والنشر - طبع مطبعة مصر

مؤلف هذا الكتاب هو شهاب الدين أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي الذي أنجبته « قلقشنده » القرية القائمة إلى الجنوب من مركز طوخ بمديرية القليوبية عام ٧٥٦ هـ وتولى ديوان الإنشاء عام ٧٩١ هـ في عهد المماليك .

وهو صاحب كتاب « صحيح الأعشى في قوانين الإنشاء » أصبح موسوعة إنشائية عرفتها المكتبة العربية ، تارتلت فنون الأدب والتاريخ ونظام الإدارة الحكومية في الإسلام وقد أخرجتها دار الكتب في أربعة عشر مجلداً .

أما كتابه الذي حققه الأستاذ إبراهيم الأبياري وهو « نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب » فهو أحد كتابين ألفهما القلقشندي في أحدهما .

فأما الكتاب الآخر فهو كتاب « قلائد الجمان في التعريف بقبائل عرب الزمان » . وهو بسبيل نشره أيضاً يعد أن قام بتحقيقه .

• • •

وكتاب « نهاية الأرب » يتناول فيه القلقشندي علم الأنساب وقائده . ثم يبين فيه من يقع عليه اسم العرب وذكر أنواعهم ، ثم التعريف بطبقات الأنساب وذكر مساكن العرب القديمة التي منها درجوا . وألم فيه بعمود النسب النبوي فذكره وما تفرع منه من الأنساب .

وقد استعرض في هذا الفصل أحوال إسبانيا تحت حكم القوط وجميعةما وحالتها الثقافية ، ليخلص من ذلك إلى الفصل الثاني الذي تناول فيه فتح المغرب ، وقد اعتمد في هذا الفصل على كتابه الذي أشرنا إليه في مسهل هذه الكلمة .

• • •

وفي الفصل الثالث نشهد مقدمات فتح الأندلس ، ونسمع مناقشات المؤلف لأراء أغلبية المؤرخين الذين يذهبون إلى أن العرب لم يفكروا في فتح الأندلس فتحاً كاملاً والاستقرار فيه ، فيذكر أن أسلوب العرب في الفتح هو إرسال عدد صغير من الجند ثم يكونون على أهبة إتياعه بالإمداد ، وأن هذا الفتح لم يكن مجرد مغامرة صادفها التوفيق ولكنه كان فتحاً مدبراً ، كما يناقش القصة التي تجمع عليها المراجع العربية من أن « بليان » هو الذي دعا موسى بن نصير لغزو الأندلس .

• • •

ويتابع المؤلف في القصول التسعة الباقية الكلام على عصر الولاة ثم صراع العرب والبربر حين أخذت سياسة يزيد بن أبي مسلم تمنح في الاستبداد بالبربر ومعاملتهم بالعسف .

ويطلعنا المؤلف على جوانب من هذا الصراع وما كان له من نتائج حتى يبلغ بنا إلى مشاهد قيام حركة المقاومة النصرانية وانصراف العرب إلى المنازعات عن صيانة دولتهم حتى قضت هذه المنازعات على أعساد كبيرة منهم ، وصرفت جهودهم عن مراقبة الجزيرة .

وفي القصلين التاسع والعاشر يقف بنا أمام المجتمع الأندلسي وطبيل الوقوف عند التنظيم متقصياً أصولاً ومتبعاً تطوراتها عشرات السنين فإن ظواهر التاريخ لا غفطر من الأرض ، بل تنبع من أصول وتغشى في خطوط تحددها الظروف والأحداث .

نسخها له بخطه ، فظنّها بعض الناس من تأليفه ووقعوا فيها ووقعوا فيه من لبس .

وهذا الكتاب هو الحلقة الأولى في سلسلة « تراثنا العربي » التي اعتمدت الشركة العربية للطباعة والنشر لإخراجها لإخراجاً نثياً أنيقاً ، وعحقة تحقيقاً علمياً دقيقاً .

• • •

(٣) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات

تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم - ٢٣١ صفحة من القطع الكبير
نشرته دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر -
بيروت ١٥٩٨

جدا العيش حن قومي جميع
لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل في مد
لم قريرش وتشت الأصداء
أبنا المظفر فناء قريرش
يبتد الله عمرها والفناء
إن تودع من البلاد قريرش
لا يكن بعدهم لحي بقاء

• • •

هذه الأبيات يجب أن يمثلها كل عربي فهي دعوة صريحة إلى الوحدة والرباط قالها شاعر عربي في القرن الأول الهجري هو عبيد الله بن قيس بن شريح بن مالك من بني عامر بن لؤي ، وكان شاعر قريرش من العصر الأموي ، خرج مع مصعب بن الزبير على عبد الملك بن مروان ، ولقب بالرقيات لأنه شطب بثلاث نسوة سمين جميعاً رُقِيَّة .

• • •

وقد اتخذ عبيد الله بن قيس الرقيات طريقة في الشعر الغزلي يصل بها إلى ملهه السياسي الذي كان يدين به ، وقد أطلق الأستاذ الدكتور طه

ثم فصل الكلام على القبائل العربية؛ واصلاً كل قبيل منه بقييله ، وملحقاً كل فرع من فروعها الحادثة بأصوله .

وقد رتب القلقشندي هذا الكتاب على حروف المعجم ليكون أسهل في استخراج قبائله ، وأقرب إلى التناول لمن يرجع إليه .

وتعم المؤلف هذا الكتاب بقسم كبير ذكر فيه ديانات العرب قبل الإسلام ، وبفصل ذكر فيه أموراً من المفارقات الواقعة بين قبائلهم ، والحروب التي وقعت بينهم في الجاهلية ومبادئ الإسلام . ثم بفصل ذكر فيه نيران العرب في الجاهلية

أما الفصل الأخير فقد تناول فيه الكلام على أسواق العرب المعروفة فيما قبل الإسلام .

وأسلوب الكتاب هو أسلوب القلقشندي المقتضب البليغ الذي وضع كتاب « صبح الأعشى في قوانين الإنشاء » يؤيده علم المؤرخ الجليل .

• • •

وقد قام الأستاذ الأياري بتحقيق هذا الكتاب على مخطوطات ثلاث بدار الكتب المصرية . أما الرابعة الموجودة في مكتبة باريس فلم تساعده الظروف الراهنة على الحصول عليها . ورجع في تحقيقه إلى أهميات المراجع في الأنساب فأثبت الصحيح من أسماء القبائل ورد المشوه على أيدى النساخ إلى أصوله الصحيحة فجاء الكتاب في صورته الجديدة عمقاً تحقيقاً دقيقاً .

وناقش في المقدمة ما وقع فيه الناصحون من خطأ في نسبة الكتاب ، وما لزمه من لبس في اسم المؤلف ، وانتهى إلى الحقيقة التي تؤيد أن الكتاب لأحمد بن علي القلقشندي . وأن ما ظنّه بعض المؤرخين من أن الكتاب قد ألفه ابنه لا أساس له ، وأنه قد يكون الابن أهدى الأمر إلى الجود نسخة من كتاب أبيه

وقد أصَّل أبيات الديوان على ما انتثر من شعر الشاعر في مصادر اللغة والأدب والتاريخ ، فخرَّجه منها ، وأثبت اختلاف الروايات في الهوامش ثم أتبع ذلك بالشرح والتعليق .

• • •

هذا وقد ضبط الأستاذ المحقق « مسكن » - وهو الموضع القريب من أوانا على نهر دجيل وكانت وكانت فيه موقعة بين عبد الملك بن مروان ومصعب ابن الزبير فقتل هناك مصعب - بفتح الكاف بعد من ساكنة - على حين ضبطه ياقوت بالعبارة بالكسر ، ونص ياقوت في معجم البلدان على الشلوذ في هذا الضبط ، وهذا الضبط في القصيدة الرابعة عشرة من الزيادات ص ١٨٤ وفي فهرس الأمكنة ص (٢١٥) وضبطه الدكتور نجم بالفتح والكسر في (ص ٩٩) وبالكسر وحده في (ص ٢٣) . ولكن هذا لا ينفص من الجهد الذي بذله المحقق ، وهو على يستحق التقدير .

حسن كامل الصبري

حسين على هذا اللون من الشعر اسم الغزل المجاني ، وقال إن خصلة جميلة رقيقة مؤثرة كانت تظهر في شعر الرجل ولا نجد لها عند غيره من المجانين ، وهي أنه كان يخاصم الرجال دون النساء ، وكان يتخذ النساء وسيلة إلى حرب الرجال فكان يحرص على ألا يؤذيهن فيحنط حين يتغزل بإحداهن فيزعم أن ما يرويه قصة وقعت له في المنام ، وهو بهذا الغزل فيهن يريد أن يتملق هؤلاء النساء ، ويرضيهن عن نفسه . وعجب إلين هذا الغزل المجاني الذي كان يسوئ أزواجهن وأبناءهن وعصبيتهن .

وشعر ابن قيس الرقيات ممتاز إلى جانب رفته بقوته ، وهو لون من الشعر قد أحسن الدكتور محمد يوسف نجم حين أخرجه إلى الناس في هذا المطهر الرشيق وبهذا التحقيق الدقيق .

وقد اعتمد الدكتور نجم لهذه الطيبة خطوطات أربعم أوها مخطوطة مكتبة « عاشر أفندي » الذي جعلها النسخة الأم ثم ثلاث نسخ في دار الكتب المصرية .



الحياة الثقافية في شهر

لقد التصوير في عصر النهضة - الإيطالية - التي دفعت الفن إلى ذروة المجد والحاو . فإننا نلاحظ كذلك أنه كان أول من استعان بالمنظر الطبيعي بدلا من الحاجر الخلفي Background المذهب الذي كان مصورو العصر القوطي يلجئون إليه كإرضية في اللوحات المصورة التي تمثل العلماء مريم والقديسين .

● الطبيعة

وأصبح المنظر الطبيعي من بعده . بدعة استهوت فناني القرن الخامس عشر فتنقلوه بحلروحيطة أحيانا ، وبجراحة ومهارة أحيانا أخرى على لوحات تمثل طرد آدم وحرام من الجنة أو رحلة ملوك المجوس ، والعلاء والمسيح في العهد ، وإلى غير ذلك من الموضوعات الدينية التي دعت بطبيعتها الفنانين إلى الاهتمام بالبيئة الموضوعية في الطبيعة Naturalism .

وبدأ الفنانون يتبارون في ابتكار مخرجه كل واحد منهم معمورا بطابع يتميز فيه على غيره بلون خاص مصدره الطبيعة نفسها ، وأصبحت قيمة كل فنان في ذلك العصر تقدر بقيمة ما تستحوذ عليه نفسه من شعاع عبرية قادرة على أن تخرج شيئا جديداً من صور الطبيعة.

● الواقعية

وتلى هذه الخطوة محاولة أخرى أراد بها الفنان التثبت من حقيقة الموجودات عن طريق العمل على تسجيل صورها ونقل أشكالها الذاتية المدروسة ، متربين في ذلك اتباع قواعد تشريعية ونظريات فنية ساعدتهم على المطابقة الشكلية بين الحقيقة والعمل الفني . واستطاع

المنظر الطبيعية

عرض وتقديم

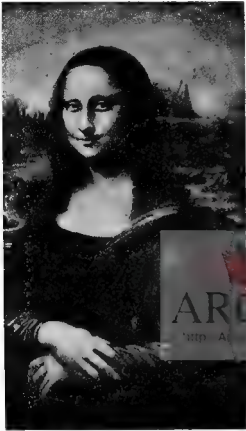
بقلم الأستاذ محمد صديق الجبائني

نستطيع أن نذهب أن البحث الذي يتم على شكل محاولات للاقترب من الطبيعة ليس صورة مشوهة لها .

ويظهر ارتباط اقن بالآداب في القرن الرابع عشر نتيجة للرغبة في تصور الأسطورة التي ينسجها الخيال ، فأدب « دانتي » Dante وأشعاره ترتفع إلى أعلى صورة في التصوير الغوي ، وإن تأثر المصور « جيوتو » Giotto (١٢٦٦ - ١٣٣٧) في الطرف الآخر ، بهذا البيان الغوي . هو محاولة إخضاع الأسطورة لمع العقل الذي لا يتنح إلا بروية الشيء المدروس . أي صياغة المعاني الأدبية لصور الأشكال وإعادتها إلى عالمها الحسي الملمس الذي يرتفع بها فوق مستوى الفكر المجرد بنقلها على طبيعتها ، وفي صورتها الحية الملموسة .

وليس عجباً أن ينحو « جيوتو » بفن التصوير ناحية الطبيعة التي هي مصدر كل نهضة فنية تقوم على أساس جديد ثابت ، بعد أن ظل هذا الفن قاربة ثلاثة عشر قرناً غارقاً في مصطلحات ورموز غامضة .

استطاع « جيوتو » أن يستخلص المميزات النوعية للأشخاص والأشياء المتنوعة الأشكال . فإذا رضينا أن نجعل من « جيوتو » أباً للمصورين ، باعتباره أول من عبى بالظلال والأضواء التي أكسبت الأشكال صورها المجسمة على لوحاته بألوان زاهية وفي صفاء وحيوية تفرها من الطبيعة ، وإذا رضينا أن نعتبر فنه استهلالاً



« الجيوكندا » . هي صورة « مونا ليزا » عادة فلورنس
كما رأها المصور ليواردو دافينشي في القرن الخامس عشر



« البستانية الحسنة » . اسم من حسين اسما أطلقها المصور رافاييل
على لوحاته التي صورها للسيدة العذراء ، وفيها تبدو الطبيعة الفلورنسية

الحقيقة ، وإيثار البحث الميتافيزيقي لبعث إثبات
ما وراء حقيقة الأشياء وسر حيوتها ، مع الميل إلى كل
ما من شأنه أن يصقل الفكر ويقرّب العقل إلى معرفة
مفردات الوجود وتعليل قوى النفس وظواهرها ، وإلى غير
ذلك ، مما يعدّ أجرومية للفن في تحديد أوصاف الجمال
عند الواقعيين .

● التالية

ولازمت الفنان رغبة ملحّة في مواصلة الطريق

الفن على هذا النحو أن يحقق في أبلغ صوره مظاهر
الحياة المتنوعة ، لينقل إلى المرحلة الثانية : مرحلة الواقعية
Real ، وهي إثبات صور المراتب في أشكالها الظاهرة .
وترتب على هذا الإقراض في التمسك بالأسلوين
— الطبيعي والواقعي — أن اتجه الفكر إلى الاهتمام بتحديد
جمال الأشياء في أوضاعها الثابتة ، للارتقاء بالفن ومحاولة
إيجاد أحكام وسنن مهّد لها البحث والتأمل في كيان
الموجودات ، مما أدى في النهاية إلى انفصال الجمال عن



طريق في قرية المصور الفرنسي « ج. م. تيرنر » الذي قن بالناظر الطبيعية وعطه بجماله بأسلوب واقعي ونظرة شاعرية

« ليوناردو » عن سريرة المرأة الشابة وإنسانيتها المعلقة مع زوجها المعجوز بملك الوادي المتغلغل في أعماق الفضاء ، اللاتب في الأفق البعيد ، مترجاً في العطايات هادئة ، تردد في جنباتها أصدااء الأصوات صابرة مهددة ، وخافتة مستعطفة ، في أنين ينساب مع أشعة الشمس الغاربة من الضوء القضي ، موحياً بالروعة وداعياً إلى الخشوع .

ثم نرى كيف جسد كل من « كورديليجو » Correggio (١٤٩٤ - ١٥٣٤) و « تيزيانو » Tiziano (١٤٩٠ - ١٥٦٧) المناظر الطبيعية بمفاتيها وشاعريتها تحميذاً حسيّاً على لوحات كبرى بألوان تبدو كترنين الأنغام في الموسيقى ، ولأول نذكر صورة « درس في الحب » ، ولأآخر نذكر صورة « الحب الساوي والحب الديني » ، وهذه الصورة نسخة محفوظة في متحف الفن الحديث بالقاهرة من عمل الأستاذ محمد

والارتقاء بمنهج الفن الطبيعي الذي بدأت طلائع فنان القرن الخامس عشر ، إلى أن انتهى به البحث إلى ما يعرف بالثالية Idealism وهو إخراج صورة الجمال في أكمل أوصافه مستحيماً بالتماليم الصناعية التي اكتسبها من كثرة دراسته للطبيعة ، فكان الفن مظهرًا من مظاهر العبقرية بين أفراد استطاعوا أن يهضوا بمظاهر الحياة إلى أسى مراتها .

● الحيوكوندا

ولعل أول المصورين الذين استعانوا بالمنظر الطبيعي ، وجعلوه عنصراً مكملاً لموضوع الصورة هو « ليوناردو دافينشي » ومن أقواله : « إن الطبيعة هي مصدر كل شيء » ، وإن الفن هو أسى مظاهر الطبيعة » ، فلا عجب إذن أن نرى في لوحة « الحيوكوندا » La Gioconda للحسناء « مونا ليزا » Mona Lisa ، كيف صبر المصور



« فاطمة بن بطيخ »
 الجائزة الأولى مناسفة مع القاب سيد عبد الرسول
 نقادة أبي أفلاطون



« عل الكليل »
 الجائزة الأولى مناسفة مع النقادة أبي أفلاطون
 نقادة سيد عبد الرسول



الساكن صلاح طاهر

مرقعات القرية

الطائرة الثانية مصادرة مع انساب فيكتور دمي

إيطاليا في تمجيد طبيعة بلادهم ، فزى على لوحات المصور الفرنسي « نيقولا پوسان » N. Poussin (١٥٩٤ - ١٦٦٥) كيف استطاع أن يجمع بين جمال المنظر في عصره وبلده ، وبين ما ترويه أساطير البطولة في القصص التاريخي والديني ، وكذلك فعل « واتو » Watteau (١٦٨٤ - ١٧٢١) حين صور حدائق فرساي ولكسمبورج وأشجار الشانزليزية .

وفي القرن التاسع عشر أصبحت المناظر الطبيعية فرعاً من فروع فن التصوير بعد أن تحدت سبانه على لوحات « كورو » Corot (١٧٩٦ - ١٨٧٥) الذي تخصص في تصوير المناظر الخالوية ، وأفرده لوحاته كلها للتغني بمناظر طبيعة بلاده ، و « دياز » Diaz Jules Dupré (١٨٠٨ - ١٨٦٧) ، و « چول دويريه »

حسن المدير الحالي لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية أمم نقلها في سنة ١٩٢٧ .

أما « جيورجيوني » Giorgione (١٤٧٧ - ١٥١٠) فقد استطاع أن يمجس المنظر الطبيعي ، ويجعله موضوعاً أساسياً في صوره المشهورة « الزوبعة » Tempesta التي اشترتها حكومة إيطاليا من ورثة عائلة « كادور » Cad'or في سنة ١٩٣٠ بمبلغ ٩٠ ألف جنيه .

وكذلك فعل « تينورتو » Tintoretto (١٥١٨ - ١٥٩٤) و « فرونتيزي » Veronese (١٥٢٨ - ١٥٨٨) وهم جميعاً من أعلام مدرسة البندقية في القرن السادس عشر .

واستطاع الفنانون الفرنسيون والإسبان والياجيكيون والهولنديون والألمان والإنجليز أن يحلوا حلو فنان



لعمان ميكور ذهني

« النيل »

جائزة الثانية مسابقة مع الفنان صلاح صابر

الألوان مجرد إثارة للإحساس ، بل يتفوق ويتميز بإظهار معالم الأجسام وتشكيلها تشكيلاً حسيّاً جديداً وبعيداً عن مظاهر الواقعية التي كان يخشى أن توقعه في تقليدها فأنثر عليها البحث عن قوالب مبتكرة ليسكب فيها عناصر الجمال في الطبيعة وينظم العلاقة بينها تنظيماً هندسياً بتفكير وإرادة وثقة .

● مسابقة المناظر الطبيعية

ومن هذا السرد التاريخي السريع نجد أن « المنظر الطبيعي » هو موضوع يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات التي تشغل بال المصورين كتمصر من عناصر فن التصوير — له أهدافه وأغراضه — بعد أن تحدت معالمه وسأته عبر التاريخ .

وعندما دعت وزارة الثقافة والإرشاد القومي في شهر فبراير الماضي الفنانين إلى الاشتراك في مسابقة المناظر الطبيعية في الإقليم المصري ، حددت أهدافها في كلمة

(١٨١١ — ١٨٨٩) ، و « روسو » Rousseau (١٨١٢ — ١٨٦٧) ، و « ميليه » Millet (١٨١٤ — ١٨٧٥) ، و « كلودمونييه » Claude Monet (١٨٤٠ — ١٩٢٦) ، و « ألفريد سيسلي » Alfred Sisley (١٨٤٠ — ١٨٩٩) ، وكذلك فعل « كونستابل » Constable (١٧٧٦ — ١٨٢٧) في إنجلترا .

● العصر الحديث

وفي العصر الحديث بدأت صور المناظر الطبيعية تنفخ على لوحات « بول سيزان » Paul Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) الذي ملك زمام الطبيعة وجعلها طوع يدبه بألوان منمعة تلمس فيها أثر الهواء في تخفيف أوزان الأشكال التي كانت من قبل تبدو ثقيلة وصماء ، واتخذ من المنظر الخلوي ميداناً لإظهار الجمال في ذاته معزراً بقدرته الفائقة في تنعيم الألوان الرمادية الموسيقية الإيقاع بحس الشعراء ، بدون أن يفرق نفسه في خداع



« المصري »

الفنان محمد صديق الجياشي

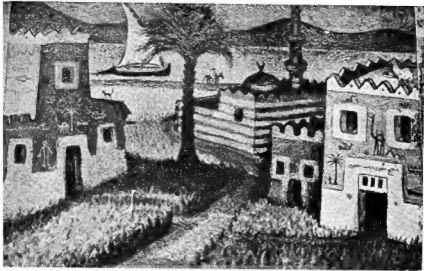
الجائزة الثالثة

هدفاً واضحاً .. هو تقوم الجمال في طبيعة بلادنا، ودفع الفنانين إلى الاهتمام بما يشير في نفوس الناس الحب والتعريف على جمال الريف المصري بشمسه ، ودفته ، وهوائه ، وصفاته ، واستقامة أفقه ، وتخصب أرضه ، والحياة فيه .

وموضوع المسابقة إذن ، له أهدافه وسببته ، ومن غير المقبول الاشتراك فيه بصور تمثل « الأحياء الشعبية » أو « النيل » ، فالاختلاف بينها مثل الاختلاف بين موضوعات « الصور الشخصية » أو « الموانئ » أو « مناظر الحروب » أو « الأحداث التاريخية » أو « العلم » أو « الأعياد الشعبية » أو « الأمومة » أو « الصيد » أو غير ذلك من الموضوعات الكثيرة التي لاحصر لها ، والتي أمكن

للسيد الوزير ثروت عكاشة، نشرت في دليل المعرض، وجاء فيها « حيناً اعتدت وزارة الثقافة والإرشاد القومي بتنظيم هذا المعرض الخاص بتصوير المناظر الطبيعية ، وتخصيص جوائز للأعمال الممتازة فيه ، كانت تدفعها إلى ذلك الرغبة في فهم طبيعة البلاد وزيادة التعامل معها للوقوف على ما تحويه من مبان . فالطبيعة هي أم الفنون جميعاً ، ولكل بلد طبيعته وملاحمه الميزة ، ولطبيعة بلادنا والحياة فيها تقاليدها وتاريخها ، وقيمتها وفلسفتها ، وأشكالها وألوانها مما يمكن ظهوره في فن قوي أصيل ، يصفو ثروة جديدة إلى الفن العالمي . وقد استجاب الفنانين لهذه الدعوة ، فتقدم مائة وثمانية فناناً وفنانة ، واختيرت من بينها أعمال لسبعة وستين فناناً وفنانة المعرض في هذا المعرض . وعبر كل منهم عن الطبيعة في الإقليم المصري بشموه الخاص ، وأسلوبه الخاص ، واللغة التي يتفق وإحساسه بطبيعة البلاد » .

ومن كلمة السيد الوزير هذه ، تبين أن للمسابقة

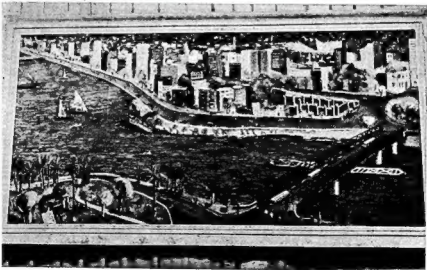


الفنان رئيس عزير حنا

« منازل ريفية »

الجائزة الثالثة

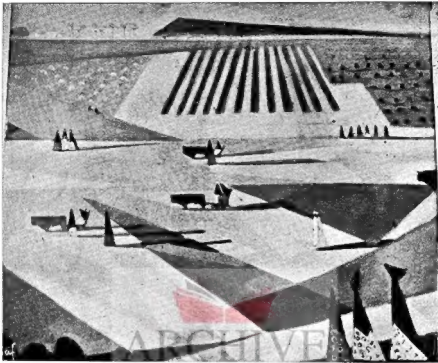
تحديد معانيها وما بينها من فروق دقيقة... فما بالنا لا نقيم
أعمال واحد وأربعين فناً وفنانة ممن تقدموا إلى هذه المسابقة
لأنها لم تنف بالغرض المطلوب .
له مفهومه ومدلوله ، وهو : « المناظر الطبيعية في مصر » ؟



الفنان يوسف ستره

« النيل »

الجائزة الرابعة



« فتح ولوج » الفنان سيف والى <http://Archivebeta.Sakhril.com>

الجائزة الرابعة

على حسن تقدير ما يناسب طبيعة الموضوع وأغراض المسابقة - وهنا تبدو لي جسامة هذا الفعل الذي تقع مسؤوليته على كاهل أعضاء لجنة التحكيم وحدهم - فهل أحسن أعضاء اللجنة الاضطلاع بمهمة التحكيم في حدود الموضوع والأغراض التي أشار إليها السيد الوزير في كلمته ؟

أما الجوائز فقد كان المفروض - كما أعلن عنها - أن تكون جائزة واحدة أولى وجائزة واحدة ثانية ، وجائزتين من الدرجة الثالثة ، وثلاث جوائز من الدرجة الرابعة ، بدون الإشارة في شروط المسابقة إلى احتمال تجزئتها. وعلى هذا الأساس تقدم المتسابقون بأعمالهم . ولقد رأت اللجنة - بعد عدة اجتماعات - توزيع الجائزة الأولى وقدرها ٢٠٠ جنيه مناصفة بين صورتين

والواقع الذي نراه ونلمسه جميعاً في هذا المعرض ، هو وجود أعمال كثيرة لا تمت بصلة إلى موضوع المسابقة ، لأن مفهوم « المناظر الطبيعية » - كما فسرنا - وكما أجمع المشتغلون بفن التصوير على تسميتها Paysage أو Landscape غطت عن مفهوم مناظر النيل أو الأحياء الشعبية التي نشاهدها بكثرة في معرض هذه المسابقة .. فإذا استبعدته اللجنة إذن ؟.. وهل استبعدت الصور التي لم تبلغ المستوى الفني اللائق بالغرض ؟.. ولقد على ذلك أقول : إن من بين المعروضات لوحات من مستوى ضعيف جداً ، وكان أولى بهيئة التحكيم في هذه المسابقة أن تقيس الأعمال بالمقياس العلمي .

وإذا كان الشريك بين أساليب الفنانين قائماً بالفعل

موضوع المسابقة ، ثلاث منها تمثل النيل ، وواحدة تمثل حياً شعبياً . أما توزيع الجوائز بوجه عام ، فقد توقف على أغلبية الأصوات التي نالها كل صورة ، وهو أمر كما نرى كان رهيناً بتقدير أعضاء اللجنة المولفة من الأساتذة : أحمد أحمد يوسف مدير الإدارة العامة للفنون الجميلة وعبد القادر رزق مدير الفنون التشكيلية ويوسف كامل عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون وعثمان رفقي المهندس المعاري ومحمد سيد الغرابيل مراقب التربية الفنية وحسين يوسف أمين مفتش أول التربية الفنية وطاهر العمري عضو جمعية الفنون الجميلة وعلى كامل الديب مدير الإنتاج الفني بوزارة الزراعة وسعيد حامد الصدر وكيل كلية الفنون التطبيقية وبشر فارس ناقد فني . وتختلف من بينهم ثلاثة أعضاء لم يشتركوا في التحكيم وهم الأساتذة يوسف كامل وحسين أمين وبشر فارس . أعود لأسأل مرة ثانية بعد أن أعلنت الصور الفائزة بالجوائز : هل وقفت اللجنة في اختيار ما يمكن أن تقول إنه يمثل جمال الطبيعة في بلدنا ؟



« كورنيلش بولاك »
لقبانة زينب عبد الحميد
الجائزة الرابعة

إن الفنان المصور عند ما يريد أن يعبر عن الجمال في الطبيعة إنما يمسك بهذا الجمال كحقيقة واقعة ، ثم يسعى للتعبير عنها بلغة الألوان والخطوط ، ليكشف عن فهمه العميق والعريض للعناصر التي يتألف منها المنظر الذي اختاره ، والعوامل التي دفعته واستحثت عواطفه أثناء عملية الخلق الفني . وسواء أكانت هذه المعرفة مبتكرة أم مكتسبة أم متوارثة ، فلا بد أن تتميز بالجودة التي تؤكد وجودها وتوضح معالمها بشعور جهاجي قوي لا دخل للأساليب الفنية المستوردة فيه منها بلغت هذه الأساليب الغربية من طرافة .

فهل راعت لجنة التحكيم ذلك ؟

وهل يتعين علينا أن نصديق كل ما أشار إصبع اللجنة إليه من صور وأن نهتم قائلين : هذه هي بلادنا فأحبوها ؟

أرجو أن يكون الأمر كذلك في العام المقبل .

(على النيل) لسيد عبد الرسول و (شاطئ بلطم) للسيدة أنجي أفلاطون ، وتقسم الجائزة الثانية وقدها ١٠٠ جنيه إلى نصفين (مرتفعات القرنة) لصباح طاهر و (ساحل أثر النبي) لفيكتور ذهني ، أما الجائزة الثالثة فن درجتين كل منهما خمسون جنهماً نالها كاتب هذا المقال عن لوحة (المرعى) واستحق الأخرى رئيس عزيز حنا عن صورة (منازل ريفية) ، ووزعت ثلاث جوائز من الدرجة الرابعة قيمة كل منها ثلاثون جنهماً على كل من سيف وأبلى (قمح ونوارج) ويوسف سيده (النيل) وزينب عبد الحميد (كورنيلش بولاك) .

ومن هذا البيان نجد أن أربع صور تعتبر خارج